Pierre Courthion

curente şi tendinţe în arta secolului XX

Editura Meridiane

Pierre Courthion
L'Art indépendant © 1958, by EDITIONS ALBIN MICHEL

Toate drepturile asupra prezentei ediţii în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane,

Pierre Courthion

curente şi tendințe în arta secolului XX

privire generala asupra artei internaţionale de la 1900 pînă în zilele noastre

Prefaţă de MIRCEA DEAC

Traducere de MARIA CARPOV

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1973

JE..1 '.i.; iii

viteoon ; I li- ni c *n* > / 00^1 ->l eb

. . . .

Pe coperta : NICOLAS DE STAEL *Agrigento*
(fragment) 1954/ Colecfie particulara/ Paris

PIERRE COURTHION ŞI CONTEMPORANEITATEA SA ARTISTICĂ

Numai un profund cunoscător şi martor pasionat al etapelor creaţiei artistice, atît de controversate ale secolului nostru, poate să scrie aşa de inspirat cum reuşeşte Pierre Courthion în „L'art indépendant" şi să reînvie, vorbind entuziast despre contemporanii săi, prin amintiri şi note, mărturii şi documente, farmecul şi caracteristica unor personalităţi artistice ! O impresie, ineditul unei fraze auzite, descrierea vernisajului unei expoziţii, o întîlnire cu un artist oarecare, părerea critică despre o lucrare sau amintirea unei gîndiri de sinteză şi de largă generalizare asupra valorii unui creator privind viaţa şi opera sa reuşesc să zugrăvească, în ansamblu, caracterul pestriţ al artei secolului nostru, din care s-au desprins cîteva pregnante figuri de creatori, stiluri şi iniţiatorii. unor mişcări artistice.

Toate aceste impresii şi critici, mai mult sau mai puţin subiective ale lui Courthion, sînt susţinute de date şi documente concrete, care departe de a risipi farmecul, prospeţimea .şi spontaneitatea contactului viu şi intim cu arta contribuie, din contră, la amplificarea atmosferei de intensă trăire autentică pe un plan artistic-spiritual.

O asemenea metodă de a scrie, diferită evident de a celorlalţi istorici şi critici de artă, îi permite lui Courthion să citeze adesea nume de artişti uitaţi sau oricum neglijaţi de alţi scriitori, să pigmentez^, ici-colo, cu mult pitoresc fapte şi întîmplări personale.

Calitatea esenţială şi remarcabilă a lui Courthion este extraordinara sa înţelegere a poziţiei artistului şi a operei şale în Viaţa cotidiană şi în mişcarea artişţipă europeană-.

El pătrunde în spiritul creatorului, în sensibilitatea şi intimitatea sa, dezvăluindu-i esenţa, forţa de şoc a operei sale, originalitatea. Artistul este pentru Courthion un izolat, un „separat", un caz, iar opera sa este un stimul spiritual.

Şi aceasta o consideră îndeosebi ca un fenomen caracteristic al epocii

noastre, epocă ce ne trezeşte un sentiment de uimire şi admiraţie pentru diversitatea ei, pentru stăruinţa creatorilor în realizarea progresului spiritual.

Limbajul folosit nu este un „limbaj ales", sau pur ştiinţific, ci evocator, menit să ridice pe cititori la înţelegerea fenomenului contemporan, la semnificaţia acestei extraordinare diversităţi.

Tehnica folosită este aceea a unor mici povestiri, rezumate, note. În aceste rezumate, unele excesiv de scurte, Courthion găseşte sau reţine alert acele date şi întîm- plări, ce pot caracteriza un artist şi totodată pot păstra o atmosferă de literatură, de impresii personale. Bunăoară, vorbind despre Amedeo Modigliani, descrie modul său de a picta, povestit de gravorul Gorvel, cum întindea peste pictura proaspătă o foaie de ziar, apoi după ce o apăsa şi o netezea cu mîna deasupra uleiului, o ridica dintr-o 'dată. Prin acest procedeu Modigliani obţinea acea materie zgrun- ţuroasă amestecată, specifică picturii sale.

„Poate nu este decît un truc, îmi veţi spune", continuă Courthion – „Poate. Dar arta lui Modigliani nu este acolo. Acest procedeu putea doar să şteargă puţin din strălucirea excesivă pe care o lua cîteodată pictura sa".

Despre René Auberjonois povesteşte vizita făcută la atelierul său. Scsirea unui editor, care îi ia două desene, este un prilej să ne descrie talentul de desenator al lui Auberjonois şi modul cum a reuşit în ultimii 15 ani să se detaşeze de influenţa lui Cézanne (René Auberjonois s-a născut în 1872 şi a murit în 1957).

Istoria artei noastre contemporane tratată astfel devine un fel de jurnal intim al scriitorului. Uneori, faptele istorice nu sînt toate enumerate, alteori însăşi proporţia nu este cea justă, dar autorul reuşeşte să ne dea o oglindă exhaustivă şi expresivă a ceea ce a fost viaţa artistică pe întinsul aproape al unui secol. Un secol plin de evenimente artistice, schimbător în concepţii şi extraordinar de bogat în glorii artistice.

În prima perioadă, cuprinsă între războiul din 1870—71, care a format imperiul german, şi războiul din 1914, 6

care a aruncat lumea capitalistă într-o acută criză economică, asistăm, în general, în Europa la o perioadă de aparentă stabilitate, dar de interesante fenomene artistice în rapide mişcări şi schimbări de concepţii. Această perioadă marchează o stare de tensiune, de încordare, transformînd Europa într-un teatru, în care cele mai multe ţări exaltaseră militarismul şi se pregăteau de război.

Societatea omenească era în plină dezvoltare. Viteza crease omului noi coordonate : timpul şi spaţiul.

Distanţele dintre oameni devin mai apropiate. Oamenii îşi fac o nouă imagine despre natură, despre societate, despre relaţiile dintre oameni, despre ei înşişi.

A doua perioadă este cuprinsă între cele două războaie mondiale urmată, firesc, de o a treia, aceea a zilelor noastre. Courthion nu urmează strict această împărţire, dar în esenţă respectă eventimentele şi succesiunea firească a fenomenelor artistice.

Primul capitol al cărţii lui Courthion se intitulează semnificativ „ieri şi azi", cuprinzînd o sinteză a evoluţiei şi diferenţei spirituale dintre ceea ce se înţelege prin trecut şi actualitate.

Preocuparea oamenilor în secolul trecut a fost intens spirituală. Oamenii citeau, ascultau muzică, mergeau la teatru, se adunau, formau cenacluri, şcoli, academii. Se organizau expoziţii universale ca la Chicago, Paris, Bruxelles. Se formează un spirit al cosmopolitismului. Apare „moda", care începe a fi adaptată simultan sau succesiv de ţări îndepărtate. În artă, impresionismul introduce modernismul alături, de moda japonismului, prerafaelismului, whistlerismului, a artei negreşi primitivismului. Neînţelegeri le şi contradicţiile în artă încep la mijlocul secolului trecut cu Courbet, cu privire la ceea ce se înţelegea prin realism. A spune adevărul a fost într-adevăr întotdeauna şocant, iar realismul lui Courbet şocase. Conflictul fundamental în artă va izbucni însă ceva mai tîrziu, cu Edouard Manet, odată cu expunerea celebrului său tablou, *Dejunul pe iarbă.* Courbet pusese în discuţie valabilitatea tradiţiei şi ridicase problema cum trebuie să pictezi. Pentru Manet doar pictura conta. Problema pictura-pictură începe să devină o problemă a artei şi ea va creşte şi va cuceri minţile odată cu răspîndirea şi autonomia impresionismului, triumfînd cu tabloul lui Serusier *Ta- lisman*, din 1888 şi avînd să culmineze cu definiţia dată tabloului de Maurice Denis: „înainte de a fi un cal de luptă, o femeie, un nud sau o anecdotă, tabloul este esenţial o suprafaţă plană acoperită de culori într-o ordine asamblată". Impresioniştii erau încă realişti, ei ţineau seama de specificul şi pitorescul naturii, de realitatea imediată, iar teoria lor era fundată, în mod ştiinţific, pe cunoaşterea particulară a luminii şi a descompunerii ei după teoriile lui Chevreul (1839), Helmholtz (1878) şi O.N. Hood (1881). Dar totcdată impresionismul a fost o revoluţie plastică, instau- rînd un nou mod de a gîndi şi picta, confirmîud autonomia picturii faţă de academism şi tradiţie. Impresionismul corespundea unei concepţii realiste asupra universului avînd la bază o filozofie fundată pe principii general ştiinţifice, pe care Jules Laforgue o schiţează în *Mélangcs posthumes* (1903). Impresionismul se ferea însă de imitaţia sterilă, de reproducerea exactă şi de reprezentarea spirituală a universului. El a contribuit în esenţă la o schimbare structurală a limbajului formelor. Impresioniştii exprimau un raport al omului cu natura, un raport şi un adevăr al senzaţiilor. Schimbările, care au urmat impresionismului, aveau să se bazeze pe alte principii şi sisteme artistice, urrţiînd în general două căi, aceea a sensibilităţii şi emoţiei şi a raţiunii şi elaborării. Pe de-o parte avem pe Van Gogh şi pe fovişti, care vor proclama primatul culorii, pe de altă

parte Cézanne şi cubiştii care vor proclama primatul analizei, sintezei şi în concluzie al elaborării raţionale.

Schimbările în concepţie au loc acum cu rapiditate iar după primul război mondial şi îndeosebi după cel de al doilea, succesiunea rapidă a tendinţelor şi curentelor artistice va deveni un fenomen caracteristic.

Referindu-ne la fovism ca mişcare artistică esenţială ce a dominat spiritele după triumful şi schematizarea impresionismului, trebuie să arătăm că Pierre Courthion plasează înaintea lui gruparea din jurul pictorijor Sérusier şi Bonnard, într-un capitol aparte: „Ţaşişti-nabişti".

Taşismul lui Bonnard vine, după părerea lui Courthion, de la nelinişitea sa emotivă, de la imensa sa simpatie pentru tot ceea ce are căldură şi tremură de viaţă. în tot ce pensula sa a atins el a făcut să nască fericirea, în cadrul nabiştilor Courthion reactualizează un mic maestru, Pougny, un taşist vibrant, cu o aparentă creaţie spontană, în această categorie îl plasează şi pe Pierre Laprade.

De fapt, taşismul în sensul în care-l înţelege Courthion este fundamental deosebit de cel creat de Georges Matineu, definit prin metoda abstracţionismului său liric şi despre care autorul nici nu aminteşte.

Pana lui Courthion devine mai alertă, chiar entuziastă cînd scrie despre principalii reprezentanţi ai fovismului, despre Vlaminck, Matisse, Dufy, Marquet.

Unele caracterizări sînt incisive. Vlaminck, de exemplu, este un fel de apărător al vieţii animale, artist cu un temperament năvalnic, care-l făcuse pe A. Salmón să-l considere drept „fanfaronul inculturii". Courthion îşi completează caracterizările sesizînd în cîteva fraze şi modul de viaţă agitat şi aproape de desesperare al lui Vlaminck.

În sublinierea trăsăturilor artiştilor fovi, autorul are un spirit lucid, reuşind să redea particularitatea fiecăruia în mod critic. Pe Marquet, de exemplu, îl caracterizează ca avînd „un desen intimidat".

în categoria foviştilor, alături de Dufy şi Matisse îl situează şi pe expresionistul George Rouault, mai clar pe religiosul Rouault, pe acest „imaginativ al familiei lui Dante" ..., „un vizual care avea o viziune transcendentă a realităţii... mărindu-i semnificaţia profundă".

Pagini de frumuseţe lirică le acordă triumfului lui Matisse, peisagistului André Derain, plăcerii de a picta a lui Raoul Dufy sau lui Van Dongen.

Amintind prin creaţia lui Rouault de expresioniştii care au acordat primatul instinctului, Courthion se opreşte la cubişti, ca la aceia care au exaltat gîndirea şi creaţia geometrică. O adevărată admiraţie are pentru Picasso, pe care-l caracterizează într-un mod cu totul personal. „Picasso ră- mîne un fel de mag al creaţiei de o extraordinară precocitate. El îşi apropie tot ce atinge. Picasso trece de la pitoresc la plastic. El jonglează cu posibilul. Fascinează. Este de o actualitate perpetuă. Opera sa este un discurs, un expozeu programatic al istoriei artei. Picasso produce metamorfoze".

Despre Georges Braque, contemporanul lui Picasso, Courthion vorbeşte mai puţin şi cu un entuziasm mai slab decît despre Picasso.
După Courthion cubismul este o demonstraţie, iar colajul nu aprţine atît cubismului, cît unui vechi procedeu japonez. Kurt Schwitters, de exemplu, l-a folosit chiar şi. el mai înainte si nu atît în spiritul cubismului. Acesta este desigur un punct de vedere nou şi personal în tratarea originilor cubismului.
De asemenea, spre deosebire de ceilalţi istorici de artă, Courthion susţine că după 1913 cubismul s-a bifurcat în „compoziţii luminoase în spaţiu" şi în „purism",'ceea ce-l determină să numească orfismul drept „luminism", pentru că el a concentrat căutările artistice asupra luminii. în ceea ce priveşte purismul îl consideră mai degrabă o estetică decît o artă cu realizări concrete. Purismul a reuşit să atragă atenţia asupra a ceea ce numim arhitectonică cerebrală sau construcţii cerebrale.
În cadrul cubismului o interpretare elogioasă îi acordă lui F. Léger, „o ingenuitate de constructor", integrîndu-i alături şi pe Marcoussis, André Lhote, Bissigere.
Fernand Léger, de la a cărui naştere s-au împlinit în 1971 90 de ani, merită, după părerea mea, mai multă atenţie pentru actualitatea, autonomia picturii şi a principiilor sale artistice. Bunăoară, în cadrul acesta al evoluţiei artistice prin cubism la futurism, abstracţionism şi pop-art, realismul lui Léger este nu numai un reviriment, dar readuce în discuţie şi atrage atenţia asupra permanenţei artei de a păstra contactul cu realitatea. Mai puţin înţeles la timpul său, realismul lui Léger are astăzi noi profunzimi. Realismul lui Léger este definit de el însuşi, prin 1933, prin principiul echivalenţei, prin preocuparea artistului de a concentra într-un cadru toată viaţa, mişcarea şi armonia ei, prin linii şi culori. Dar aceasta se poate realiza, după principiile lui Léger, numai prin teoria contrastelor prin opoziţia dintre obiecte şi culori, dintre culori şi linii, ceea ce presupune o măiestrie în orchestrarea compoziţiei, în cadrul mişcării cubiste, Courthion situează şi pe Kupka şi Malevici ca şi purismul şi neoplasticismul cu experienţele glorioase ale lui Mondrian. O asemenea situare constituie şi caracterizarea personală a lui Courthion.
O atenţie deosebită o acordă expresionismului pe care-l situează după futuriştii italieni. Pictorii germani au fost cei mai atraşi spre această orientare. în jurul grupărilor *Die Brücke* şi *Blaue Reiter* s-au strîns cei care vor dezvolta expresionismul. Figurile centrale vor fi însă nordicul Edvard Munck şi belgianul James Ensor.
Pictorii expresionişti ca E. Nolde sau Kirchner (J. Ensor este un singular ca şi J. B. Yeats sau Permeke), vor face o artă plină de anxietate, crudă, pradă fatalităţii. Limbajul lor plastic este greoi. Unii artişti ca: Kokoschka, Otto Dix, Beckmann, G. Grosz au folosit şi satira, aceasta fiind un element caracteristic expresionismului. Courthion nu aminteşte de toţi pictorii expresionişti ca de exemplu de Masserel sau Käthe Kolvitz, de Magritte, P.

Delvaux, Van Berghe ș.a., el nefiind preocupat să alcătuiască o istorie a artei și a curentelor artistice contemporane, ci să emită considerații proprii asupra artiștilor, pe care i-a cunoscut sau ale căror expoziții și opere l-au atras în mod deosebit.

O vastă dramaturgie spirituală în cadrul vastei mișcări a expresionismului apare însă în operele lui James Ensor, Rouault, Modigliani (trecut la un capitol special: „Izolații"), Soutine, Chagall, despre care Courthion scrie în capitole separate.

Expresionismul este o atitutine. El trăiește existența ca o mare viziune. Expresionismul apropie omul de sentiment, pătrunde în nodul și originea lucrurilor. El pune emoția în raport cu eternitatea. După părerea noastră autorul ar fi putut să dezvolte expresionismul, să-i acorde o mai mare importanță în lucrarea sa, cu atît mai mult că el va da o deosebită atenție artei naive.

Faptul că din pictura secolului nostru alege ca un capitol esențial arta naivă grupată într-un capitol intitulat „Inspirați și naivi" și gîndindu-ne la preocupările anterioare ale lui Courthion atunci cînd a scris despre Delacroix, Poussin, Lorrain, Courbet, Gericault, Manet etc., dovedește accentul și importanța pe care el o acordă artei figurative, creației pline de sensibilitate.

Courthion apelează la explicații oarecum ezoterice în definirea fenomenului artei naive existent în toate țările lumii. Rousseau este considerat ca fiind autorul unui realism magic. Bouchant este preocupat de crearea lumii, dar fenomenul ne apare mult mai precis și mai apropiat creației artistice populare. Este adevărat că la începutul secolului apariția naivilor a fost spectaculoasă, că religiozitatea cu care Seraphine Louis se închidea și picta în camera sa a uimit și a atras pe un Wilhem Uhde sau chiar pe Courthion, dar bufoneria, fabulosul, detaliul concret erau prezente și caracterizau un climat artistic și social aparți- nînd periferiei orașelor. Cercetarea îndeaproape a fenomenului artei naive contemporane ridică însă multe aspecte interesante. în primul rînd noțiunea de artă naivă începe să-și piardă semnificația inițială deoarece atenția nu mai este concentrată asupra naivității ci asupra calității artistice,

Aceasta a făcut ca interesul artiștilor profesioniști să crească pentru arta naivă considerată un curent artistic ca oricare altul. Astfel, pe de-o parte arta naivă se alătură artei moderne, pe de altă parte se opune ei printr-un tradiționalism și o permanență care-i dă specificitate.

Pentru Artistul naiv pictura este limbaj, un mod de exprimare. Sensibilitatea sa este vie, directă, fără demarcații între inspirație și transpunere. El descrie, în limbajul său propriu, fără dificultate și fără să-și pună probleme estetice preconcepute. El nu învață a picta, ci pictează. Adeseori este relativ a discuta despre talent, mai degrabă putem face aluzie la geniul popular. Artistul naiv nu cunoaște convenționalismul,

moda. El este autentic şi sincer. Nu urmăreşte emanciparea artistică, ci numai redarea sinceră şi cu cît mai mult meşteşug a ceea ce vede şi ştie. El nu generalizează, ci redă brut. Nu are preocupări de compoziţie şi de materie picturală, ci desenează şi colorează în spiritul nativ a! tradiţiei populare. Pictorul naiv are o libertate degajată, o naturaleţe, care uimeşte pe pictorul profesionist. El a rupt frontierele, determinaţiile, direcţiile artistice, distincţiile şi şcolile, plonjînd în realitate, aceasta fiind singura care-l interesează.

Ceea ce se înţelege în pictură prin „arta naivă" este de fapt un curent pornit Ia începutul secolului nostru de bonomul Th. Rousseau – le Douanier — descoperit de Apollinaire şi Wilhelm Uhde. Spiritul în care a lucrat e cel mic burghez, un spirit de umor şi cu o tehnică apropiată, sau care intenţiona să imite pe primitivii flamanzi, italieni sau francezi, cu alte cuvinte un spirit conservator ist. Delicateţea, grija faţă de detalii, comicul unor scene aveau însă să devină esenţiale, Wilhelm Uhde, care s-a ocupat la începutul secolului nostru de arta naivilor, a descoperit şi alţi artişti, care şi ei aparţineau oraşului, cartierelor mărginaşe. André Bauchant era horticultor, Vivin aparţinea administraţiei poştelor, ca şi René Rimbert. Peyronnet era tipcgraf, elveţianul Adolf Dietrich era brutar. Ei realizează un sistem plastic al tablourilor exacte, cu lumină egală, calme, delicate. Mişcarea naivă a devenit după aceasta un fenomen internaţional. O întîlnim în toate ţările. Unii naivi au devenit celebri. în Rusia este celebru, de exemplu, Piromanaşvili, în America John Kane, în Elveţia Adolf Dietrich, în Franţa Peyronnet. în Jugoslavia pictorii naivi, ţărani din Hlebina, l-au dat pe Ivan General ici şi Emerik Fejes, din Növi Sad. De fapt aici lumea lui Brueghel l-a inspirat pe Krsto Hegedusici, formînd un cerc: „Zemlia". Temele erau dramele povestirilor ţărăneşti transpuse în peisajele cunoscute. Astfel pictorii din Hlebina au un med de exprimare particular şi autohton, în Ungaria Csontvary (1853—1919) are şi el un specific aparte, realizînd tablouri ce povesteau despre călătoriile sale în ţări exotice. Un caracter aparte, mai apropiat de spiritul popular al artei satelor îl au însă pictorii noştri populari: Constantin Vasilescu, Valentin Pop, Vasile Filip, Ion Cont, Gheorghe Mitrachiţa, Neculai Popa şi mai ales Ion Văduva sau Ion Niţă-Nicodim. Pictorul naiv pictează dintr-o nevoie interioară de a se exprima. Pictorul amator are nevoie de iniţiere, de şcoala populară, el doreşte a fi un om cult, la curent cu toate cuceririle artistice, dornic să fie un artist modern, apreciat elogiat. El poate deveni profesionist. Uneori este greu să delimităm cu precizie categorică pe amatori de naivi, pe maeştrii populari ai realităţii de diletanţi.

Metoda lui Courthion de a împărţi în mici capitole panorama artistică a secolului nostru accentuează caracterul singular al artei moderne, destinul izolării artiştilor. El accentuează individualităţile, adesea fără nici o legătură

între ele. Aşa apar în capitolul „Izolaţii”, la un loc Amedeo Modigliani, Giorgio Morandi, René Auberjonois, Pascin, Gromaire, Barès şi André Beaudin, destul de greu de a fi definiţi unitar, prin aceleaşi trăsături stilistice. Dar o asemenea considerare accentuează ideea că arta contemporană ne apare ca un deşert pe care se detaşează cîteva figuri proeminente. Fiecare artist are un mod particular de a fi, de a gîndi şi crea, de unde şi considerarea obişnuită că multe dintre curentele contemporane sînt doar aventuri artistice. Să ne gîndim într-adevăr la Gauguin şi Van Gogh a căror întîlnire în artă a constituit un eveniment istoric şi artistic. Dar Gauguin moare izolat în Tahiti, în timp ce Van Gogh, nebun, se sinucide în Olanda. Izolarea creşte şi mai mult cu Cézanne.

Apoi cubiştii şi foviştii au căutat regiuni de inspiraţie, pînă atunci interzise, la popoarele sălbatice, admirîndu-le pornirile primare, instinctuale. Aşa se şi explică cum primitivul Th. Rousseau le Douanier şi-a cîştigat locul său în Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris.

Astfel se formează în arta occidentală o sferă transcendentă, strict spirituală. Sentimentul de izolare, de obscuritate atît de caracteristic după impresionism pînă la primul război mondial creează însă şi dorinţa ca artiştii să se asocieze în grupe. Aşa va apare gruparea „dada” peste care Courthion de asemenea nejustificat sare. în Franţa, Germania, Belgia, în America, se constituie numeroase şcoli şi „izme”,care ne dau aspectul pestriţ şi foarte divers al artei contemporane. Forţa acestora este excentricitatea, „originalitatea”. Asistăm la un fel de nevoie vitală de noutăţi. Este vorba nu numai de a antrena pictura într-o nouă istorie a picturii, care să fie o victorie a picturii autonome, ci a face o artă la limita sa, adesea împotriva artei, creînd obiecte nedefinite. O singură exigenţă urmează să mai justifice arta, răspunsul la întrebarea „De ce nu?”. De ce nu aş îndrăzni orice în artă?

Apollinaire crease ideea „artei celei mai energice”. Azi artiştii pun problema artei reduse doar la energia individuală. Astfel şi pentru Courthion un Marcel Duchamp, integrat în capitolul „Suprarealiştii”, este „estetizator de percepţii”, Miró are „o imaginaţie vagabondă”, Francis Gruber are „un amestec de cultură şi sălbăticie”, iar foarte mulţi alţii în tendinţele lor noi, fac o „pictură mameladată”. Courthion sesizează importanţa suprarealismului. într-ade- văr suprarealismul este adesea considerat snobism intelectual, întoarcerea spatelui, în mod deliberat, inteligenţei pentru a apela la forţele vitale ale omului. Visul, abandonul spre automatism, instinctul şi dorinţele refulate sînt considerate o suprarealitate. De fapt suprarealiştii se bazează pe teoriile lui Freud – demonstrînd că subconştientul exprimă dinamismul instinctelor inhibate de convenţiile sociale. De aici şi încercarea suprarealiştilor de a recîştiga instinctele primare şi a realiza „omul integral”, în capitolul „Suprarealiştii”, Courthion îi situează pe Chirico, Marcel Duchamp, Max Ernst, Salvador Dali, André

Masson, Tanguy şi Miró. Dar nu-i cuprinde pe toţi cei care, de exemplu, în 1935 s-au grupat în jurul revistei *Minotaurul* unde le sînt reproduse lucrări, în afară de cîţiva dintre cei citaţi, ca Hans Arp, Alberto Giacometti, René Magritte/Man Ray, după cum nu-i cuprinde nici pe artiştii suprarealişti, care după război militează pentru „surpriza" în artă, pentru mişcare şi libertate şi care se grupaseră la

Paris, după 1946, în jurul lui André Breton ca: Picabia, Artaud, Arp, Michaux, Césaire ş.a.

Suprarealiştii au considerat că fac un pas spre cunoaşterea omului. Ei nu au găsit însă soluţia şi cheia criticii juste, a aprecierii talentului, deoarece arta lor este supusă înainte de toate inspiraţiei fără nici un control raţional, total subiectivă. Max Ernst este preocupat să proiecteze doar ceea ce vede în el; Salvador Dali este preocupat să reproducă imaginile delirante ale paranoicilor. Fiecare tablou supra-realist este astfel un fenomen individual. La fel şi Tanguy sau Miró, fac din pictură o poezie personală.

Propriu-zis însă, nu există o concepţie clară a suprarealiştilor în pictură. Ei au dispreţuit tradiţia şi impresionismul în- dreptîndu-şi atenţia doar spre viaţa interioară. Unii dintre ei au fost influenţaţi de Cézanne şi de cubişti, considerînd, de exemplu, că Picasso a adus în artă viziunea copilăriei cu noutatea şi francheţea picturii sale. Pe de altă parte suprarealiştii se deosebesc prin temperamente. Sînt total opuşi: Marcel Duchamp lui Salvador Dali, Chirico lui Miró ş.a.m.d. La André Masson, despre care Courthion nu scrie nimic, spre mirarea noastră, se degajă o atmosferă inexprimabilă. Joan Miró preferă automatismul, Yves Tanguy se abandonează lumii misterelor, Max Ernst este şi el iniţial pentru automatism, apoi introduce tehnica frecării (frottages) un procedeu mecanic prin care obţine la suprafaţa picturii un uşor relief şi un efect inedit de materie. Alţii au folosit decalcomaniile (Dominquez) sau tehnica fotografiilor cu raiogramele şi solarizările ei (Man Ray). în creaţiile lui Marcel Duchamp şi Francis Picabia, exemplul colajelor lui Max Ernst vor căpăta amploare. La Chirico peisajele urbane, cu „un decor imortalizat", cum le numeşte Courthion, sînt realizate cu precizie, conştiinciozitate şi totodată cu naiviate în adevărul lor. Privit astfel, Chirico se înscrie şi el printre suprarealişti. Influenţat de Chirico va fi René Magritte, azi una dintre figurile reprezentative ale suprareal ismul ui belgian,secondat cu brio de Paul Del vaux, în 1925 Paul Klee participase şi el Ia prima expoziţie suprarealistă numită „muzeul secret al visului". Klee manifesta un comic puţin depăşit de caricatură, în genul comparării artei cu un copac la care trunchiul era artistul.

Hans Arp, unul dintre fondatorii mişcării Dada în caba- **15** retul Voltaire din Zurich, la care participase ca iniţiator

Tristan Tzara, a avut şi el preocupări suprarealiste, poe- tice-plastice devenind după 1926 adeptul suprarealis- mului. Man Ray a creat în cadrul suprarealismului primele picturi cu pistoletul (aerograîul). Mai strălucitor şi bogat colorat este Joan Miró, cu o artă primitivă violentă, infantilă, veselă şi scandaloasă. El foloseşte semnul în sensul totemurilor, ca nişte simboluri elementare încărcate de semnificaţii. Miró are culori îndrăzneţe, iar semnele par desprinse din documente greceşti, egiptene, maya sau dintre totemurile artei negre, folosite de artist ca traducînd omul cu stările sale interioare şi în relaţiile cu lumea exterioară. Arta lui Miró nu se opreşte numai la suprarealism, ea merge la un univers magic exprimat în forme şi imagini abstracte.

Picabia, cu ciclul său *Monştrii*, desenaţi în arabescuri, este şi el un exemplu de creaţie suprarealistă, continuat cu un alt ciclu din 1928 *Transparenţă* un fel de peisaje cu scene suprapuse. Figura centrală, de reclamă şi zgomot comercial, rămîne însă Salvador Dali. El fusese emoţionat de lecturile lui Freud iar respectul pentru un realism minuţios avea să-l ducă pînă la imagini fotografice. Salvador Dali devine suprarealist după 1928 cînd începe să cultive para- noismul în artă, propriu-zis o producţie supusă hazardului şi interpretării realităţii memorate. Ceea ce ne surprinde la Courthion este că nu-l aminteşte şi pe Victor Brauner, pe acest „mare preot al suprarealismului" cum l-a numit criticul Jean Jacques Levegne, sau cum se autodefinea însuşi artistul: „Sînt în acelaşi timp şi arborele vieţii şi axul lumii. Sînt cele trei timpuri: tot prezentul, misterul trecutului şi enigma viitorului".

Se cuvine să ne oprim asupra conceptului de artă modernă în legătură cu suprarealismul, deoarece adesea s-a considerat că arta modernă ar fi doar aceea din jurul primului război mondial, că suprarealismul şi după el abstracţionismul ar fi ultimele sale forme. În realitate această noţiune este fie desprinsă de arta contemporană ca un capitol care a urmat impresionismului, fie că este legată de arta contemporană pentru a defini inovaţia şi mişcarea. După cel de al doilea război mondial fenomenul cel mai interesant a fost dorinţa popoarelor de a-şi demonstra vitalitatea şi virtuţile naţionale în domeniul creaţiei artistice. Se constituie şcoli naţionale, Paris, Londra, New York, Roma, Moscova, Praga şi Bucureşti, (dacă ne gîndim la Brâncuşi, Ia himerele lui

Paciurea, la c.onstructiviştii şi suprarealiştii din jurul revistelor Contimporanul, Unu, Integral), care îşi dispută onoarea de a fi locul unde se elaborează arta viitorului. Italienii susţin că arta viitorului este futurismul, germanii expresionismul, francezii cubismul, americanii expresionismul ab- stract al lui J. Pollok şi recent Pop-artul, ţările socialiste realismul socialist ş.a.m.d. Alături de tendinţele naţionale asistăm şi la un fel de cosmopolitism în care virtuţile naţionale individuale îşi pierd integritatea lor într-o confuzie generalizată, multiplicată, internaţionalizată şi pe care Courthion le

grupează în trei capitole: Noi tendinţe, Ultimele preocupări ale picturii, şi Alţii.

Cosmopolitismul în artă este însă şi o problemă a formei implicînd noile căutări şi împrumuturi de la un artist la altul.

Artistul pare mai puţin preocupat de imaginea sensibilă a realităţii, sau de a reda o iluzie a ei, ci caută un adevăr nou, autonom, produs direct de gîndirea sa. în fond ce este abstracţionismul? O atitudine de refuz şi opoziţie faţă de arta figurativă. Tabloul devine o ecuaţie, şi obiect artistic el însuşi. Este o nouă aventură în care e antrenată arta după cel de al doilea război mondial, în care autonomia tabloului se va afirma deplin. De aceea şi capitolul „Noile tendinţe" cuprinzînd creaţia lui Bazaine, Lapicque, Tal Coat, Garbell, Manessier, Le Moal, Estève, Soulages, Hartung, Poliakoff, Fernand Dubuis, Seiicr, Hillaireau, Nicolas de Staël, Gustave Bolin, Olivier De- bré, Jacques Busse, Charles Rollier, Afro, Jacques Germain, Cottavoz şi Pierre Lesieur, relatează de fapt tendinţele în artă întîlnite de autor în urmă cu aproape 15 ani, mai precis în 1958, anul în care a fost tipărit volumul de faţă *L'art indépendant*, deoarece azi în afară de Pop-Art, Op-Art, New-Realism, Arta cinetică, Simbolismul modern, Camp-ul (arta groazei, mostruozităţii şi absurdităţii) au apărut şi alte tendinţe ce le pun în umbră pe cele anterioare, prin îndrăzneala şi absurditatea lor, cum ar fi arta psihedelică, corespunzătoare Beatle-lui şi Hippie-lui, Minimal-Art, Art- conceptual, Body-Art, Land-Art, Funk-Art ş.a.m.d. şi pe care în mod firesc cartea lui Courthion nil le cuprinde. Ultimele mari expoziţii: Bienala de la Veneţia, Bienala de la Sao Paolo şi Expoziţia internaţională a tineretului de la Paris au oferit ocaziile de a fi abordate problemele fundamentale ale artei, printre care cea mai alarmantă este aceea că. se. expun lucrări care refuză de a mai fi denumite opere de artă, ci cel mult un ansamblu de „fenomene". Pe primul plan pare a trece gestul, intenţia, gîndirea, concretizate îndeosebi prin cele oferite de arta conceptuală. Ultimul articol al cunoscutului istoric de artă Elie Faure era intitulat: „Moartea picturii". Adorno, la Collège de France unde ţinea un curs, afirma că „arta" este un fenomen unic ce nu are nimic comun cu arta. Cu aceeaşi nedumerire, René Huyghe în *L'art et le monde moderne* atrăgea atenţia asupra epuizării artei. Cu atît mai interesante ne apar reflecţiile lui Courthion asupra artiştilor citaţi în lucrarea sa al cărei ultim capitol se intitulează semnificativ, ca o sinteză a gîndirii sale: „Elogiul individualităţii". Majoritatea pictorilor contemporani amintiţi de Courthion fac apel la o „necesitate interioară" în momentul creaţiei, urmărind să redea în tablourile lor o realitate afectivă. Unii dintre ci continuă pictura geometrică iniţiată de cubism la forme de elaborare stilistică, la stări afective personale. Alţii ajung să confunde, mai corect spus, să concilieze realitatea şi abstracţiunea, opunîndu-se picturii concrete, tradiţionale. Realitatea devine codificată ca la Bazaine sau Estève, inspiraţia este supusă unui control cartezian. Manessier ajunge la o artă religioasă, nu

de esenţă ilustrativă şi teologică, ci tot ca o necesitate interioară cău- tînd în forme abstracte valorile spiritual umane. De fapt, această pleiadă de pictori, de care istoria artei, ţine seama, ca cei inseraţi în noile tendinţe, sînt intim legaţi de condiţiile civilizaţiei existente după cel de al doilea război mondial, dar sînt totodată strîns legaţi de evoluţia artei anterioară războiului. Caracteristic apare „faptul", „starea" picturală. Fiecare pictură este elaborată de un artist după voinţa şi gîndirea sa şi nu după un cod.

Există în modul de sistematizare a lucrării lui Courthion şi unele lacune sau scăpări atunci cînd expediază, aproape minimalizînd, arta din alte ţări, limitrofe sau mai îndepărtate de Franţa, arta din America, Anglia, Extremul-Orient, Iugoslavia, Polonia. Minimalizarea decurge fie din necunoaşterea realităţii din ţările amintite, fie întinderea cărţii nepermiţîndu-i decît să se oprească la cîteva individualităţi, care s-au impus după cel de al doilea război mondial, pe plan internaţional ca: Ben Nicholson, Graham Sutherland, Victor Pasmore, J. Pollok, A. Gorky, Rufino Tamayo, Marko Celebonovic, Szenes, Hajdu, Kemeny, Wladislas Strzeminski ş.a.

Courthion apreciază şi analizează în primul rîndj pictura, sculptura constituind aproape un capitol de completare, nu însă lipsit de unele judecăţi de valoare meritorii şi importante,

însăşi difiniţia că „statuarul este prin excelenţă o artă a maturităţii" caracterizează înţelegerea valorii sociale şi artistice acordate sculpturii. De fapt, Courthion face o schiţă panoramică rezumativă asupra sculpturii.

Cum era şi firesc, pentru a justifica individualităţile pregnante şi originale, care au dat măreţia secolului, începe cu Bourdelle şi Maillol şi nu cu Rodin, pe care-l consideră apar- ţinînd impresionismului. Bourdelle caracterizează exemplar ideea individualităţii în artă. „Sculptura, scrie el, nu este, în zilele noastre, numai sinteza aspiraţiilor unei epoci, ci copilul unui om."

Preocuparea pentru volum, egalitatea în modelaj, concepţia sculpturii este continuată de Aristide Maillol cu o operă calmă, masivă, susţinută plastic. Cu Maillol începe ruptura de tradiţie. După Maillol sculptura nu mai este reprezentare ci concretizarea a ceea ce este în noi mai emotiv şi secret. În acest moment apare Brâncuşi, a cărui personalitate domină secolul nostru. Archipenko, Raymond Duchamp-Villon, Jac- ques Lipchitz, Zadkine, Moore şi mulţi alţii sînt evident personalităţi incontestabile de prim rang, dar nu atît de strălucitori, profunzi, de o originalitate evidentă şi unanim recunoscută, un creator în adevăratul sens al cuvîntului ca sculptorul C. Brâncuşi. Courthion trece repede în revistă o generaţie impresionantă de artişti, Manolo, Gilioli,Georges Adam, Germaine Richier, Hajdu, Lardera, Marino Marini, ş.a.

Despre Constantin Brâncuşi Courthion scrie de fapt sub impresia imediată a morţii sale: „Prin vocea acestui ţăran român, care ne-a părăsit, inconştientul umanităţii vorbea un limbaj plastic de o semnificaţie singulară. Cu Constan-

tin Brâncuşi, îndepărtatul fond al artei originale este readus Ia suprafaţa bronzului sau pietrei, pentru a da viaţă individualului cu mijloacele unei forme unice, duşmană standardului."

Cuvinte inspirate şi caracterizante urmează ansamblului creaţiei lui Brâncuşi şi ca documente susţinătoare citează pe V.G. Paleolog din lucrarea sa C. *Brâncuşi* scrisă în 1947. Trebuie subliniată atenţia pe care Courthion o acordă unui alt sculptor român, lui Etienne Hajdu, ca unul care are sensul monumentalului, sculptor aparţinînd viitorului şi arhitecturii. Arhitectura la rîndul ei este o artă plastică, funcţia sa fiind în raport direct cu societatea. Ea serveşte omul şi în raportul cu omul, cu psihologia sa, trebuie judecată şi înţeleasă. Aici stau resorturile principale şi chiar forţa şi perspectivele sale. În general, Courthion consideră că arhitectura pentru plăcerea şi poezia planurilor s-a îndepărtat de necesităţile omului, dar nevoia refacerii unei lumi interioare persistă şi va determina noile direcţii ale arhitecturii. Oricum ar fi, arhitectura rămîne o „figură" a moravurilor noastre. Vorbind despre arhitectură, după ce amintise despre pictură şi sculptură, era necesar să sublinieze şi „arta focului", arta ceramicii, care a creat, în mod special, asupra autorului, o mare seducţie. Dintre foarte mulţi cera- mişti el se opreşte la Artigas, care atinge o armonie globală condensată sub o formă materială. Ca încheiere a acestui drum, al descrierii „artei independente", a artei care şi-a cucerit libertatea de a exista ca expresia unei individualităţi, Courthion concluzionează: „întotdeauna artistul creează universul său". Acesta de fapt constituie subiectul, tema şi preocuparea lui Courthion în redarea, sub forma unor impresii personale, a epocii celei mai diverse în personalităţi, secolul nostru.

Cu toată relativitatea teoriilor artistice aşa cum apar în desfăşurarea lor istorică, într-un amestec de academism şi clasicism, fovism şi cubism, abstracţionism şi new-realism ş.a.m.d. şi în succesiunea lor contemporană, incredibil de rapidă pînă la afirmarea unei maniere personale oarecare drept o descoperire şi o nouă teorie artistică, în această teribilă diversitate şi nu arareori plină de contradicţii, există un filon primordial fundamental, şi permanent, un adevărat punct de plecare şi revenire, sentimentul adevărului, înţelegînd prin aceasta o integrare în realităţile înconjurătoare, o anume amprentă a psihologiei colective şi a destinului poporului, trăirea pe un plan spiritual a fenomenelor istorice naţionale şi subordonarea aspiraţiei subiective unor năzuinţe sociale.

Edvard Munch înseamnă nordul norvegian şi german, Cézanne, Franţa meridională; *Taur'omahia* şi *Guernica* înseamnă pentru Picasso, Spania, după cum Luchian, Tuculescu, Petraşcu, Lucian Grigorescu * ş.'a.; rămîn reprezentanţii caracteristici ai artei româneşti. Deseori în competiţii in- ternaţionale, diferite ţări urmăresc să impună acel curent artistic considerat ca specific naţional: francezii susţin pe cubistul Braque, pe Matisse şi Dufy

și, recent, pe exponentul civilizaţiei industriale, Fernand Léger; germanii, expresionismul prin arta lui Emil Nolde sau Käthe Kolvvitz, italienii pe futurişti; americanii pe reprezentanţii pop-artului sau pe cei ai op-artului; românii pe artiştii cu adînci implicaţii în arta populară ca Brâncuşi, D. Ghiaţă, Ion Ţuculescu, Al. Ciucurencu şi din cei mai tineri, aşa cum recent au fost prezentaţi la Bruxelles şi Helsinki, pe G. Apostu şi Covaliu Brăduţ, fără a mai aminti de Sabin Bălaşa, Pavel Codiţă, Ion Vlasiu, Ovidiu Maitec ş.a. De fapt arta noastră este mult mai complexă decît poate ea apare la aspectul simplist al unei descrieri teoretizante. Afirmarea existenţei exterioare sau interiorizarea, ca şi cele două direcţii aparent esenţiale dar contradictorii, cea raţională şi logică şi opusul ei, aceea a căutării imaterialului sub dictarea intuiţiei îi sînt familiare ca şi amestecul de spiritualitate gotică şi bizantină.

Dar în toată această diversitate, devenită caracteristică şi definitorie artei contemporane, sîntem atraşi să recunoaştem filonul de autenticitate şi originalitate cînd opera se integrează unui specific şi răspunde unor năzuinţe sociale. Brâncuşi şi Paciurea, doi giganţi situaţi la doi poli ai creaţiei, dar al căror umanism şi a căror tradiţie românească ancestrală penetrantă în creaţia lor îi unesc şi-i asimilează în acelaşi tezaur naţional; Gh. Anghel, sculptor pătruns de rigurozitatea unei spiritualităţi gotice în realismul său pedant, ca şi Ovidiu Maitec, mai apropiat unui psihologism bizantin şi folcloric sînt definiţi şi aşezaţi alături prin recunoaşterea în creaţia lor a sentimentului de patrie, în pictură, tradiţia frescei a revenit cu mai multă putere, impunîndu-se şi începînd încet să diminueze influenţa încă puternică a individualizării şi europenizării picturii, a lui Aman, Grigorescu şi Andreescu.

Aşa se explică aprecierea remarcabilă de care se bucură creaţia lui Pallady, Petraşcu, Tonitza şi dintre contemporani a lui Covaliu Brăduţ, V. Almăşanu, Codiţă Pavel, Sabin Bălaşa ş.a.

Fenomenul se complică prin apariţia unor forme artistice ce pot fi considerate corespunzăroare procesului de industrializare de unde şi intitularea lor ca aparţinînd unor curente de avangardă. Este un proces complex de metropolizare a artei prin apariţia unor forme cosmopolite, eterogene, de împrumut şi adeseori nepotrivite filonului tradiţional şi specific unui popor.

Aici procesul discernerii a ceea ce este valoros şi necesar, a ceea ce aparţine noului şi progresului de ceea ce este pastişă, nepotrivit şi contrar evoluţiei sociale, direcţiilor de educare şi formare a gustului estetic, devine actual şi important.

Rolul criticii a sporit o dată cu judecarea operei de artă de pe poziţiile prezentului.

Axioma celebrului colecţionar D.H. Kahnweiler: „Plă cerea mea este să apăr ceea ce iubesc", definea o poziţie subiectivă

valoroasă a criticului, atunci cînd ea era justă. Criticul de artă contemporan, exponent al unei ideologii progresiste, dublează plăcerea personală cu judecata de valoare, cu discernerea a ceea ce contribuie la înnobilarea spirituală colectivă. De aceea, lucrarea lui Courthion apare necesară în clasificarea problemelor complicate ale evoluţiei atît de rapide ale creaţiei contemporane.

Courthion urmăreşte omul, artistul, deoarece un subiect poate avea valori morale, intelectuale, sociale, economice ş.a.m.d., dar valoarea artistică nu o dobîndeşte decît atunci cînd a fost abordat şi transformat de imaginaţia şi gîndirea artistului, decît atunci cînd i-a imprimat personalitatea sa. Personalitatea artistului este o măsură obiectivă, ea diferă de aceea a omului obişnuit. Toate acestea fac ca problema valorii artistice să fie mai largă decît aceea de expresie directă a elementelor realităţii, tinzînd să fie exprimarea mesajului ideologic pe care realitatea îl conţine.

Urmărind mai îndeaproape conţinutul lucrării lui Courthion constatăm că el încearcă să dezbată problema raportului dintre mesaj şi limbaj artistic – un raport fundamental al imaginii artistice autentice – raport care ne sugerează de ce artistul şi-a intitulat cartea *Arta independentă* şi care-şi găseşte specificul în diferitele curente, şcoli, tendinţe, personalităţi.

Courthion, sub aspectul literar-memorialistic al scrierii sale, încearcă o aprofundare ştiinţifică a tot ceea ce este nou în secolul nostru, a condiţiilor determinante ale artei şi a raportului lor cu individualitatea artistului, a tot ceea ce este valoros artistic şi în cele din urmă a mesajului cuprins în opera de artă. Aceasta ne şi explică marea diversitate a personalităţilor ca sensibilitate, limbaj, mesaj.

Chiar dacă nu întotdeauna autorul reuşeşte să descifreze care sînt sensurile şi ideile vehiculate de operele de artă, el contribuie intens la apropierea artei de marele public, de înţelegerea sa.

MIRCEA DEAC

Pentru Tristan şi Sabine
d’Oelsnitz

CUVÎNT ÎNAINTE

Trebuie să vă spun un lucru: n-am vrut cu tot dinadinsul să scriu această carte; ca s-a închegat de la sine$_y$ în vreo douăzeci de ani. Cele mai multe din reflecţiile şi studiile pe care le cuprinde le-am scris de îndată ce mă întorceam de la o expoziţie sau de la o vizită în vreun atelier, dar nu ca o corvoadă, ci ca să notez emoţiile şi ideile trezite în mine de vederea picturilor şi sculpturilor[1]*. Alcătuirea unui soi de tratat despre artele plastice de la 1900 pînă în zilele noastre ar fi fost ceva plictisitor. Nu este treaba mea să cîntăresc lucrurile, să măsor locul ce se cuvine fiecăruia, să judec. Mi-am propus în schimb să desprind ceea ce mă emoţionează, să încerc o justificare prin înţelegere şi simpatie, să comunic şi altora ceva din înflăcărarea mea$_y$ să determin un număr cît mai mare de persoane să se oprească în faţa operelor de artă, să intre într-un dialog interior cu acestea fără să le respingă pe cele care ne scot din universul nostru obişnuit şi ne obligă să ne modificăm propria noastră concepţie pentru a o îmbogăţi cu un dram de necunoscut. Între critica de artă curentă şi prea savanta cercetare a spiritului operei$_t$ am ales ceea ce, după părerea mea, constituie esenţialul: studierea, prin examinarea operei în sine, a ceea ce a vrut să spună artistuU aprecierea concretă a tehnicii, a compoziţie/, a stilului săUy a punctului său de vedere, a scopului pe care şi le-a propus; într-un cuvînt: studierea valorii sale calitative raportată la ansamblul aspiraţiilor umane. Depăşire pentru unii, pentru alţii*

---

[1] **De aceea – şi aceasta vrem să i-o spunem de pe acum cititorului – *lungimea* textelor nu este în raport direct cu *importanţa* subiectelor tratate. Pe de altă parte, am fost siliţi să ne restrîngem. Nu ne oprim în mod deosebit nici asupra artelor decorative, nici asupra artelor grafice, ca de pildă gravura şi ilustraţia de carte, în care se afirmă, în prezent, talentul unui Vieillard, al unui Gourtin, al unei Marianne Clouzot şi, mai ales, acela al unui Dunoyer de Segonzac.**

Chiar şi o reproducere încearcă să dea un echivalent al savorii materiale a originalului.

încercare de a pătrunde taina creaţiei, arta este, oricum, un ţel de cristal cu nenumărate faţete unde, în imaginea artistului, fiecare dintre noi îşi recunoaşte propria sa imagine, sporită însă de o strălucitoare înfiorare.

În artă nu există definiţii satisfăcătoare. Domeniul este prea întins, iar necunoscutul prea mare pentru ca omul să-şi îngăduie să spună: aceasta este limita, niciodată nu se va trece peste ea. Doar de un lucru sîntem siguri: artele plastice prezintă o coticreţiune a acestui incomensurabil domeniu care se oferă liber posibilităţilor opticii noastre fizice şi spirituale. Aceasta înseamnă că pictorul şi sculptorul trebuie să înfăţişeze o textură colorată, un volum dispersat sau continuu care, oricît de sus ar ţinti autorul său, rămîne la ţel de risipit sau de circumscris, ca o suspensie într-un lichid sau ca un solid. Nu se poate concepe o pictură sau o sculptură fără de substanţă materială[1]*, şi totuşi, materia aceasta, deşi indispensabilă, nu produce forma pe care o supune condiţiilor sale, nici n-o impune* în întregime. *Fiecare operă de artă este un miracol.*

Dincolo de această minune necesară, totul este cu putinţă, totul *este realizabil. Generaţia noastră nu mai abuzează de acest termen care atît de multă vreme a fost prost înţeles: frumuseţea. Voltaire i-a denunţat de mult extrema şi fragila relativitate. Astăzi, concepem tot atîtea feluri de frumuseţe cîţi oameni capabili să-şi facă o idee despre ea şi care, în şi prin materia însufleţită, pot scoate din frumuseţe o strălucire generoasă pornită dinăuntru în afară. Tot ce e frumos,* scandalos, *delectabil, adevărat, mîngîietor, tulburător, înveselitor, patetic, înţrătitor, strălucitor, armonios, monumental, este frumuseţe în măsura în care artistul a izbutit să şi-o întipărească pe materie,* s-o *transfigureze,* să *facă din ea o forţă a iubirii care cere să dea viaţă.*

Cartea de faţă nu este, prin urmare, o *istorie,* o *expunere prudentă a unui cronologist. Este rodul alegerii mele. Cîtid am eliminat ceva, am făcut-o spontan. Pictor ii, sculptorii despre care va fi vorba, sînt cei care* mi-*au reţinut interesul,* corc /?z-£m *emoţionat,* coi o *căror artă mi* s-*a părui a fi purtătoarea unei substanţe de imaginaţie şi simpatie.*

Nici nu-mi trece prin gînd să pretind că fac un tablou complet al diverselor tendinţe din artă. între eclectismul obiectiv şi parţialitatea subiectivă, am adoptat-o, în mod hotărît pe cea din urmă; mă voi limita, aşadar, pe propriile mele riscuri, la ceea ce pe vremuri se numea artă de avangardă. Sînt, prin urmare, gtfta să *primesc, în această privinţă, orice critică, întrucît ştiu prea bine că fiecare cititor va întîlni în lucrarea, de faţă nume pe care el nu le-ar fi* pus, ăw/?ă *cum ar dori să adauge altele care nu figurează aici. Cu toate acestea sînt încredinţat că spiritele deschise la arta independentă, cei care nu*

cer operei create astăzi să le amintească de reuşitele trecutului, ci să-i îmbogăţească cu o viziune nouă (oricît risc şi aventură ar comporta acest lucru) vor încuviinţa îndepărtarea din acest eseu, nu numai a „pompierilor”[2] şi a artiştilor academiei, dar chiar şi pe neoclasici şi mulţi alţi pictori şi sculptori vrednici de toată cinstea care-şi au publicul şi apărătorii lor.

Cu cît înaintăm mai mult în înţelegerea artei, cu atît sporeşte convingerea noastră că numai operele îndrăzneţe, revoluţionare în momentul cînd s-au născut au oarecare şansă de a supravieţui. Aşa mi se pare că stau lucrurile cu operele create de la începutul secolului încoace, de la Bonnard pînă în zilele noastre[3]*. în clasificarea generală făcută de mine, m-am hotărît să nu-i desprind pe artişti de glia din care şi-au tras hrana. Un Rouault, de pildă, pe care-l vom găsi printre „Fovi” şi-ar fi găsit la fel de bine locul printre expresionişti. însă aceste capitole – a căror alcătuire ştim că este discutabilă – vor ajuta poate la o mai bună înţelegere a formării tendinţelor şi a grupurilor, în încheiere, vreau să spun că am renunţat la distincţia care desparte arta de ieri de arta de azi, aşa cum ziua este despărţită de noapte. Socotesc că toate acestea alcătuiesc un gest larg, neîntrerupt, plin de imagini, ale cărui mobiluri nu se deosebesc decît în aparenţă şi că dorinţa de a trăi proprie cuiva, pentru care opera de artă creată de sine este unul din cele mai înalte mijloace de exteriorizare, va dăinui atîta timp cît oamenii nu vor pieri.*

---

[2] **Emfatic, pretenţios (de la *pompe*, „fast, ceremonie, solemnitate“) (N. Tr.)**

[3] **Ştiu că acest punct de plecare este cu totul arbitrar, întrucît sfîrşitul sau începutul unui secol nu marchează o etapă a evoluţiei artistice. Cézanne, Rodin, Degas, Renoir, Monet au depăşit secolul în care au trăit, unii chiar foarte mult. Dacă m-am limitat la tendinţele artistice apărute în secolul nostru, aceasta nu înseamnă că nu recunosc că toate realizările de valoare din ultimii cincizeci de ani şi mai bine se resimt de influenţa lui Cézanne sau de cea a lui Seurat.**

:

I
E
R
I

■

'

Se pare că totul precipită ritmul acestei deveniri în care sîntem implicaţi. Abia de apucăm să ne tragem sufletul. Sîntem cuprinşi de vîrtej, împinşi către nu ştiu ce înspăimîntătoare răbufnire. Orizontul parcă ne e acoperit de o nălucă ce spulberă speranţa. Durata? nu mai avem în ea decît o încredere relativă. Dezordinea angoasată proprie existenţei noastre ne îndepărtează de concepţia înaintaşilor. Azi, ceea ce se face fără un calcul interesat, din plăcere, ni se pare aproape un abuz. Ameninţaţi din toate părţile, dinăuntru şi din afară, cel dintîi gest al nostru este să ne feri m. *Să ajungem pe drumul cel mai scurt.* Aceasta ar putea fi deviza noastră.

Deşi substanţa aparentă a lumii se dezagregă, deşi ia o înfăţişare maHpuţin sigură, am greşi totuşi socotindu-rie rupţi de produsele spiritului, întrucît propriile noastre lucrări, fără să prindem de veste, îşi trag obîrşia din ele. Oricît de străine ar părea preocupărilor noastre, aceste produse se nasc din acelaşi sînge care ne dă nouă viaţă.

Ştim prea bine că artistul nu trăieşte ca toată lumea. Lipsa de griji, plăcerile vieţii în societate, puterea banului nu fac parte din existenţa lui, cel mai adesea plină de necazuri şi mizerabilă. Totuşi, cei mai mulţi dintre pictorii'şi sculptorii care au

lucrat înajnte de 1914 au cunoscut vremuri destul de bune. În acest tal meş-balmeş, în care se aflau laolaltă fosforescenţe eliptice ca LoîeFuller sau masca cea neagră a lui Fantômas, cîntecul aspru al străzii de felul aceluia al lui Bruant şi muzica miraculoasă din *Pelléas,* un nihilism confortabil şi nu ştiu ce romantism timpuriu, dansurile din *Petruşca* şi foşnetul *french-cancan*-ului, *Farfuria cu unt*[4] şi *Viaţa pariziană*[5], Tête d'Or, Ubu şi dl. Swann, Phi-Phi şi dl. Teste, Stephen Dedalus şi Chariot; plasele, zăbrelele şi drugii construcţiilor din fier, turnarea betonului, primii piloni; instabilitatea stilului libelulă, a verdelui de apă, a culorilor irizate şi austera monumentalitate a cubului sau a artei negre – artiştii au trecut pe aici, au lăsat opere, s-a ridicat un turn al lui Babei şi a ieşit un minunat arlechin.

În veacul nostru, ne aflăm ca rătăciţi într-o lume în care

[4] L'assiette au beurre = revistă de pe vremuri (N. Tr.)
[5] Revistă umoristică (N. Tr.)

se găseşte din toate cîte puţin. Dar mai înainte de orice un neastîmpăr nebun. Gustul pentru risc, sentimentul relativului, curiozitatea frenetică, totul ne face să grăbim pasul, ne împinge la o goană neîntreruptă. Distras de atîtea maşinării, surprins de tot soiul de noutăţi, năucit de mult prea multe dialoguri, cum să-şi mai vină în fire artistul şi cum să mai găsească vreme să cugete? Cu sufletul la gură, inventează, schiţează, improvizează, adaugă la facultăţile pe care le are o nemaipomenită facultate de a percepe şi a construi. Acum, mai mult decît oricînd, efervescenţa lui juvenilă exasperează gusturile păcătoase ale clasei avute, care nu-i mai poate opune nimic. Nu mai există artă oficială, nici opere mari uşor de apărat! Lista laureaţilor Premiului Romei, dacă mai îngăduie încă vreun viitor muzician, nu conţine nici un nume de pictor sau de sculptor. Ta- şişti, fovi, cubişti, futurişti, expresionişti, încearcă fiecare la rîndul lor nişte tehnici fluctuante. Subiectul îşi pierde din ce mai mult însemnătatea; dispare, exclude prea aparenta sa mijlocire, pentru a lăsa culorile şi formele să vorbească ochilor („Să dăm un sens mai pur limbajului comun“, a spus cîndva poetul)[6]. Fapta, ca act, devine oare mai preţioasă decît ceea ce exprimă? Nu tocmai. Are totuşi tendinţa să înlocuiască revărsarea tainică a emoţiei[7] printr-o *valoare de şoc*, stăpînirea prin uimire.

Respingerea tot mai hotărîtă a experienţei dobîn- dite, neîncrederea în posibilităţile omului îl fac pe artist să* refuze orice nădejde că omenirea va putea progresa numai pe calea civilizaţiei tehniciste. Să ne amintim atracţia exercitată de înstrăinarea lui Gauguin şi de goana lui după un paradis sălbatec; sau întoarcerea la concepţia pictorilor prerenascentişti cărora Maurice Denis, în *Teorii*, le spunea „primitivi“. însă dincolo de

[6] Mallarmé, *Le tombeau d'Edgar Poe* (N.Tr.)

[7] Operele care ne impresionează prin rezonanţa lor umană – în sens social – nu sînt prea numeroase. Se întîlnesc mai curînd înainte de 1920. Astfel sînt evocările pariziene ale lui Bonnard (uneori atît de apropiate de poezia lui Char- les-Louis Philippe), saltimbancii lui Picasso din prima perioadă, clovnii şi prostituatele lui Rouault, unele din chipurile de copii ale lui Modigliani, figurile sfîşietoare ale lui Soutine; apoi, într-o mai mică măsură, muncitorii lui Luce, minerii prea strălucitori ai lui Constantin Meunier, trecătorii înfometaţi din litografiile lui Steinlen. Dar pot fi oare acestea comparate cu forţa emoţională a unui Renoir, cu prezenţa unui Cézanne?

exotismul papuas al unuia şi de didacticismul angelic al celuilalt, intuiţia bergsoniană, cu ştiinţa acelui *niciodată-terminat,* reexaminează, la un moment dat, întregul nostru sistem de apreciere a „capodoperei". Sătul să tot reprezinte obiectele aşa cum le văd ochii lui, artistul din secolul al XX-lea îşi dă deodată seama că străbunii le-au reprezentat într-un fel, care, prin prospeţime, se apropie destul de mult de imaginile pe care copiii le desenează pe pereţi şi în care prezentarea a ceea ce spiritul ştie sau crede că ştie despre lucruri înlocuieşte imitarea acestora. E o poetică a naivităţii, dar a unei naivităţi de gradul doi, a unei inocenţe redo-

bîndite; nu este oare aceeaşi naivitate carfc-i caracteriza pe sculptorii de catedrale şi pe pictorii italieni din *trecento*? Din păcate a fost strivită sub frumuseţea atletică a secolului al XVI-lea preluată de la păgînismul greco-latin (fabricaţie după optica fizică şi matematică, căreia Leonardo i-a imprimat pecetea unui soi de perfecţiune). Ce posibilităţi de a merge mai departe îi lăsa artistului un tavan „renaştere", supraîncărcat cu opere de o valoare neîndoielnică, dar în spatele cărora arta se ofilea de multă vreme?

Din această pricină, în artele plastice, după 1900, nu apare nici o urmă din acea măiestrie artistică, rod al umanismului (cel mult, dacă vrem, o întîl- nim în metoda parţial demonstrativă a cubismului şi în arhitectura strict funcţională), în vreme ce acest spirit, cel puţin sub aspectul lui deductiv, pătrunde simţitor în scrierile lui Gide şi ale lui Valery. Din acest punct de vedere, pictorii şi sculptorii noştri ar fi mai apropiaţi de poetica lui Claudel, aceea a „conaşterii în lume". Situîn- du-se la antipodul intelectualismului, care face din noi nişte monştri, credincioşii şi necredincioşii, laolaltă, par să admită aproape cu toţii (poate fiindcă limbajul lor este fără formule) misterioasa realitate a inspiraţiei. Departe de a căuta atracţia pentru un „dumnezeu a cărui profunzime este o perspectivă bine dedusă"[1], ei recunosc existenţa unui elan creator în care unii văd ieşirea în infinit a misticii, iar alţii izvorul efuziunii simple pe care noi am înăbuşit-o. Potrivit firii şi credinţei sale, artistul va încerca, prin forţe magice, să redea fetişuri inconştientului colectiv; sau, pă-

truns de realitatea Incarnării, va recunoaşte în universul sensibil şi în însuşi actul creării acestuia semnele transcendenţei divine.

în această primă jumătate de veac, omul face un ciudat ocol al pământului. E însetat de noutăţi, grăbit să ştie preţul celor ce se înfăţişează ina-

33 [1] **Paul Valéry.**

intea lui, îi plac spectacolele compozite, contrapunctul brusc al jazz-ului, manifestările explozive. Cel mai mărunt obiect de artă populară din Extremul Orient, din Africa sau din Oceania trezeşte în el adevărate miraje. Curiozitatea îl mînă, de asemenea, să cerceteze urmele unor vremi îndepărtate scoase la iveală de săpăturile arheologice. Picturile cu oxid de mangan sau de fier, gravurile găsite în tainiţele peşterilor de la Altamira şi din Dordogne, el le examinează, le cercetează cu aceeaşi rîvnă cu care, odinioară, i-a studiat pe greci, pe romani, pe oamenii Renaşterii. Contemporan al unei formidabile mulţimi de înfăptuiri, necontenit sporite de neîntrerupte descoperiri, artistul devine un fel de arheolog, de etnograf, de cronicar, care, uitîndu-se la tot ce creează planeta, bun sau rău, îşi face însemnări. în acest vîr- tej, ameţitoare retrospectivă cu mai multe trepte, cu mai multe epoci, a operei lăsate de către oameni, rareori se întîmplă ca artistul să nu depăşească, potrivit propriei lui percepţii, ceea ce reprezintă strict domeniul lui.

Este drept că niciodată arta nu şi-a dezvăluit atît de deplin metamorfozele ei. Niciodată omul n-a văzut întinsă dinaintea lui toată moştenirea, toate comorile, a căror reproducere fotografică sau prin facsimil i-o înfăţişează enciclopedia. Chemat să descopere totul dintr-o dată, îmbătat de comparaţii, el trage (pripit) concluziile unei îndelungi căutări, aceea a formei şi a variaţiilor ei în spaţiu şi timp[8].

[8] Acest exces de viteză, de care sîntem cu toţii atinşi, într-o oarecare măsură, rni se pare a fi trăsătura caracteristică a prea deosebitului André Malraux, în scrierile lui despre artă. Năucit de mulţimea operelor pe care vrea să le privească, scriitorul acesta ne năucește la rîndul său cu nişte comentarii fără şir: înregistrarea confuză a artei tuturor timpurilor şi a tuturor regiunilor lumii.

În aceste condiţii nu mai de e mirare că ni se spune că sîntem nişte vizuali (ceea ce nu înseamnă că sîntem vizionari). Ochiul, care-şi prelungeşte şi-şi întinde puterea mai mult decît oricare simţ al

nostru, şi-a dezvoltat atît de mult ocaziile de a ne informa, încît a devenit acest aparat de înregistrare cu funcţie prea rapidă de care ne folosim în prezent. Deşi n-a ajuns încă să fie duşmanul pictorului, corupătorul oricărui om clarvăzător, nu mai este mult pînă s-o facă. Tot el ne ţine într-o veşnică năucire, încîntaţi de nenumăratele dezrădăcinări sau, dacă vrem, de cinematograf, puşi să privim *hicetnunc,* pe ecranul televizorului, ceea ce se petrece cam pretutindeni, pe scurt: îmbiaţi să participăm la nişte distracţii uniforme în care, din viaţă, nu apar, cel mai adesea, decît manifestările ei cele mai deşarte.

Luaţi de aceste spectacole ce ne sînt arătate în orice clipă şi în orice loc într-un talmeş-balmeş de clişee unde gîndirea dispare, cum să mai regăsim privirea care scrutează şi pătrunde? Acestor imagini ce alunecă (cărora li se adaugă sonorităţile îndobitocitoare ale radioului), cum să le opui sensul adînc al omului care se caută şi se surprinde în vitalitatea lui esenţială? în acest film, în care totul se mişcă *artificial* în jurul unui leneş neclintit, unde este viziunea, ce se întîmplă cu ea?

în acelaşi timp, materia turnată, armată, prefabricată din beton ne-a schimbat arhitectura. în- trucît zidul a devenit un practicabil, spaţiul locuinţei noastre se deschide pentru a primi lumina, curăţenia. Casa fără pivniţă şi fără pod nu mai este făcută după măsura omului, ci potrivit nevoilor cutărei sau cutărei categorii de *specialişti.* Funcţia îl înăbuşe pe individ. Lucrul mecanic trece înaintea celui manual. Învîrtind, săpînd, sfărîmînd, nivelînd un conglomerat de materiale cele mai adesea lipsite de originalitate, maşina introduce peste tot, în mod inexorabil, standardul. în faţa acestei unelte gigantice, ne întrebăm cu toţii: ne vom supune, nu vom mai fi decît sclavii ei, nişte slujitori ai ei? sau poate că, printr-o tresărire a spiritului vom ajunge – aşa cum experienţele ciberneticii ne lasă să sperăm – s-o dirijăm,

s-o 35 comandăm?
Pe aceste căi întretăiate, unde este aproape cu neputinţă să nu te rătăceşti, văd desenîndu-se labirintul, semn distinctiv al poziţiei noastre materiale şi spirituale. Aici totul este privit sub aspectul complicaţiei, al relativului: materia şi forma, spaţiul şi durata, dragostea şi credinţa. Noţiunile pe care le-am putea avea despre lucruri devin aici atît de aproximative, încît o nimica toată le poate sfărîma, le poate descompune, le poate face praf. Avem tendinţa să considerăm această realitate mobilă, transmutabilă, dinr-un punct fix, absolut, şi să-i opunem principiul aşteptării, al nonintervenţiei care sălăşlueşte în orice suflet sceptic. Starea de graţie? este sora misterului, iar în mister am vrea să vedem un fel de dogmă care n-ar sluji decît la întunecarea minţii. Cu toate acestea, recurgem la iraţional şi, uneori, chiar şi la un fel de superstiţie. În faptul că Freud şi Picasso, dacă nu şi Einstein, uneltesc o izbucnire generală este ceva demonic. Sub aspectul energiei materiale, universul îşi reduce proporţiile. Nebunia ameninţătoare a atomului a înlocuit „liniştea veşnică a spaţiilor nesfîrşite".

II

După părerea mea, un om, un singur om, poate rezuma, dacă nu spiritul, cel puţin înfăţişarea acestei prime jumătăţi de veac. Unii îl preţuiesc prea mult, alţii prea puţin: este, oricum, un fenomen ciudat.
Cine s-ar mai putea îndoi că Picasso a avut darul să oglindească, în manifestările sale, curentele, tendinţele, modele generaţiei lui? De la graţiile slute ale *modern style*-ului pînă la finalul exploziv din *Guernica,* a fost o reînnoire neîncetată a ceea ce numim *manierele* sale. Am văzut, rînd pe rînd, un Picasso Zuloaga, un Picasso Gaudi, stil troglodit, un Picasso Beardsley, un Picasso „discipol" al lui Lautrec, un Picasso albastru, un Picasso roz, un Picasso negru, un Picasso cubist şi chiar suprarealist. Iată o imagine, destul de bună, a cameleonului.
Nemultumindu-se să prindă chipul evenimentului, acest

diavol de om este în stare să-i pastişeze pe maeştri, ducîndu-i însă mai departe, punîndu-şi amprenta personală. Poate, dacă are chef, să picteze ca El Greco, Poussin, să deseneze ca Ingres, ca Cézanne; poate fi reproducător sau creator, paseist sau modern; poate să modeleze o oală, poate să sculpteze, poate să scrie. Se întoarce în vremurile străvechi, la copţi sau la sumerieni, pînă în preistorie. La el însă, totul este răsturnat, totul merge în contrasens. Artistul creator pare să fi uitat că şi el este creaţia cuiva. Ca demiurg, îşi înfige vîrful ascuţit al cruzimii în feminitatea statornică ce nu i se împotriveşte niciodată, feminitatea epocii noastre de amalgainuri. într-o asemenea purtare este şi un oarecare dispreţ. Dispreţ faţă de om, mai ales un dispreţ – cutezător de astădată – faţă de privitorul căruia Picasso se întîmplă să-i înfăţişeze orice lucru atins de mîna lui. Paul Eluard mi-a arătat un exemplar din *Capodopera necunoscută*, unde, peste propriile sale desene în acvaforte, pictorul a făcut, cu creion roşu şi albastru, nişte mîzgăleli aproape mî- nioase, asemenea acelora pe care le-am făcut cu toţii, copii fiind, pe cărţile cu poze.

Nu-i destul pentru a-l *doborî* pe Picasso? Iubitorii de demistificări au şi început să se adune în jurul monstrului. Să fim atenţi însă, căci Janus mai are o faţă. Ce vedem pe aceasta? Un plastician. Un mînuitor ce-şi rînduieşte cu geniu creaţiile şi care are daruL să-şi pună chipurile „să stea de vorbă“ între ele, să asigure echilibrul dintre mişcările potrivite şi cele nepotrivite. Un minunat făuritor de ritmuri cum poate că nu s-a mai în- tîlnit de la Poussin încoace. Dintre toţi artiştii generaţiei sale, Picasso este singurul care, cu o privire care se înfige ca un pumnal, are puterea să surprindă ceea ce este *înainte* şi *după* mişcarea vieţii.

Cunoaştem artişti care emoţionează în mult mai mare măsură, însă, în domeniul plastic, Picasso rămîne desenatorul extraordinar care a schiţat epopeea *timpurilor moderne* aşa cum o lăsăm noi în urma noastră. Mărturiile, de valoare inegală, cu care şi-a presărat etapele, devin, de-a lungul *întregului drum*, deosebit de grăitoare, prin puterea lor de recapitulare.

Cu Picasso nu se poate sfîrşi niciodată. Însă înînia acestui om, nevoia lui demonică de a desface universul pentru a-l face la loc tocmai pe dos decît ar cere-o orice dezvoltare materială sau spirituală; această evocare frîntă a unei lumi ce nu mai poate obţine îndurarea; membrele acestea cioturoase, umflate, dezarticulate, ochii aceia scoşi de cuie, riturile ca nişte sfredele, cărnurile ce par prinse într-o mînă uriaşă pentru a le învîrti rotunjimile prin faţa noastră; felul în care pipăie, frămîntă şi, atingînd-o, topeşte forma sau şi-o apropie tră- gînd de ea ca de un elastic; plăsmuirea unor tabuuri din bucăţi de hîrtie lipită, mototolită, ruptă, a unor monştri polimorfi, a unor gesturi surprinse în izbucnirile lor cele mai animalice, este ceva ce dovedeşte, fără putinţă de tăgadă, o forţă rar întîlnită.

Dar printre faţetele, înmulţite la nesfîrşit, a ceea ce altădată se numea frumuseţe, cum va putea Picasso să se întoarcă la limpezimea de la care a plecat totul? Maestru al metamorfozelor, el deformează şi desfigurează într-atît încît, privind, îţi pierzi răsuflarea; schimbă femeia în cocoş, turteşte un nas, şterge o bărbie, se joacă cu chipul omului ca un adevărat călău. Şi cu o bucurie răutăcioasă ne poftеşte la disecţiile lui sinistre care aduc moartea pînă şi în cea mai înspăimîntătoare asepsie.

Toate acestea, cu un zgomot asurzitor, cu fulgerări străbătute uneori de lumini scurte ca nişte trăs-

nete, fac din Picasso proteul unei epoci dure, un prinţ al nopţii care parcă vrea să arunce anatema asupra adevărului încarnat.

III

Dacă am desena o hartă a climatologiei picturale din ultimii cincizeci şi cinci de ani, ar trebui să concentrăm asupra Franţei aproape toate semnele ce indică locurile de întîlnire şi de inspiraţie. Am putea vedea pe ea pictorii stînd izolaţi sau în grupuri, în anumite centre sau provincii: în acelea în care lumina capătă armoniile cele mai izbitoare. Mai curînd decît de locuri, care justificau cele mai adesea alegerea lor de către unii pictori din secolul trecut (cocioabele de

la Barbizon, stejarii de la Fontainebleau, stîncile şi pădurile de la Or- nans, muntele Sainte-Victoire), pictorii de astăzi par a fi atraşi de atmosfera care scaldă lucrurile. După pilda lui Van Gogh, a lui Seurat, ei ar porni, ca nişte regi magi, în căutarea constelaţiilor lu- minii-culoare. Steaua cea mai mare şi cea mai frumoasă ar avea culoarea ardeziei cu nuanţe trandafirii, culoarea Parisului şi a ţinutului l'Ile-de-Fran- ce. Aici, în lumina dulce a apartamentului din oraş sau în lumina slabă din mahalale, ar lua naştere încîntări intime, rugăciuni sfîşietoare, rotunjimile delicate ale femeilor sau ale ghitarelor, amalgamul alb al zidurilor. Valea Senei ar prelungi pentru alte priviri vibraţiile captate mai înainte de către Boudin şi impresionişti. Apoi, după un scurt popas sub burniţa Bretaniei, mai încolo, în lumina aproape africană de la Colliours, „fovii" şi-ar pregăti paleta lor ţipătoare; şi nu prea departe de aici s-ar desăvîrşi forma unui sculptor. O căutare tot mai exigentă, a intensităţii luminoase, i-ar duce pe coasta mediteraneană pe cei din Paris, din Cambrais, din Flavre, încîntaţi că pot ajunge pe acest *prim palier* pe care natura-**l** dăruie întru bucuria ochiului.

Şi astfel, lăsînd gîndul să zboare, ne-am putea **39** imagina locurile pe care şi le-au ales artiştii ca să lucreze[9]. Însă reprezentarea pe care ne-am face-o despre geneza lucrărilor, despre dezvoltarea lor, n-ar putea să nu fie defectuoasă. Ea imobilizează într-o amintire globală ceea ce s-a născut prin salturi. Ea pune şi întinde în spatiul-timp al memoriei, într-un fel de pădure ai cărei arbori noi ni-i închipuim aşezaţi unul lîngă altul, ceea ce a crescut din acelaşi trunchi şi din aceleaşi rădăcini.

Pe la 1900, nici unul dintre aceia care astăzi sînt celebri nu se bucura de preţuirea publicului; acesta mai era încă ostil lui Cézanne, lui Renoir. La loc de cinste se aflau *lăudăroşii.* Atenţia era reţinută de Helleu, pictorul

[9] Poate s-ar cuveni să adăugăm la cele pomenite, ca să nu uităm, pe harta Germaniei, şi nemaiţinînd seama de nici un fel de climatologie propriu-zisă, München pentru expresionism şi pentru „Blaue Reiter"; şi, cu deosebire, centrul pedagogic de la „Bauhaus", din Weimar şi Dessau, unde a profesat, pentru scurt timp, Paul Klee.

„ochilor nepieritori“. Lumea gusta varietăţile „şatnoareşti“. Rodin era hulit. Bonnard şi Vuillard, cunoscuţi numai din nişte desene apărute în *Revue Blanche,* publicau la Vollard cîteva litografii. Matisse, Rouault, Mar- quet, elevi în atelierul lui Gustave Moreau la Şcoala de Arte Frumoase, de cînd murise „patronul“ întîmpinau greutăţi materiale de neînvins. Ce făcea în acest timp critica, pentru a apăra şi sprijini arta vie? Mai nimic. De multă vreme studenţii, dintre care cei mai mulţi erau robii unei estetici academice, care-i împiedica să-i preţu- iască aşa cum se cuvine pînă şi pe „clasici “, nu dădeau nici o atenţie noilor tendinţe din pictură şi din sculptură. Cu *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci* (1894), Valéry încercase să trezească conştiinţele, atrăgîndu-le atenţia asupra operaţiilor gîndirii. Apoi, în *Cahiers de la Quinzaine,* Péguy, fără să se amestece în chestiuni de artă, deschidea o polemică în scopul de a determina elitele, molipsite de intelectualismul sorbo- nard, să aprecieze adevărata viaţă a spiritului.

Cît despre Bergson, acesta condamnase gîndirea fără viaţă, înaintea tuturor celorlalţi.

Cît timp a durat dezbinarea[10], scriitorii de artă de formaţie ştiinţifică, oricît de competenţi ar fi fost ei, se mărgineau să studieze formele trecutului. Producţia contemporanilor nu le era accesibilă.

Izolaţi, prost cunoscuţi sau atacaţi pentru îndrăznelile lor, artiştii cei noi nu erau susţinuţi decît de înţelegerea lui Gustave Geffroy, Arsene Alexandre şi Roger Marx, criticii care-i apărau pe impresionişti, şi de sprijinul lui Felix Fcneon, aristocratul anarhist, care-şi distila, picătură cu picătură, proza lui uluitoare. Prietenii lor erau jurnaliştii, negustori de tablouri, poeţi. În momentul cel mai eroic al cubismului, cel care a salvat onoarea criticii de artă ce lîncezea a fost un poet[11].

---

[10] împăcarea nu s-a predus decît prin 1935. S-a înţeles atunc că arta şi ştiinţa nu erau două limbaje opuse, ci paralele amîndouă inspirîndu-se dintr-un spirit de dezinteres şi de libertate, amîndouă izbindu-se de imposibilitatea — de care Maritain aminteşte tocmai cînd trebuia – de a putea fi, atît unul cît şi celălalt, un absolut în sine. Fusese regăsit vîrful în care se întîlneau cele două tăişuri ale spadei.

[11] În 1913, în *Pictorii cubişti,* Guillaume Apollinaire, cu zelul celui plin de

Tuşelor strălucitoare proprii lui Claude Monet şi revărsării orbitoare a „fovilor“, noua echipă instalată la Montmartre, piaţa Ravignan, în atelierele de la Bateau-Lavoir, le opunea, pe vremea aceea, o artă riguros construită, ce-şi propunea să rupă cu optica tradiţională.
Care era crezul ei? De aici înainte, să se pună capăt imitării! Modelul, obiectul pe care artistul îl poate alege, şi-a trăit traiul. Obiectul este, desigur, prezent, el se înfăţişează privirii pictorului sau a sculptorului. Dar nu mai are nici o importanţă în sine, nici o semnificaţie extra-plastică. De aceea şi îmbracă formele cele mai simple: o chitară, o sticlă, un pachet de tutun. Intrucît a încetat să-l mai reprezinte, pictorul îl *prezintă.* Trebuie arătate proporţiile, volumul, locul lui în spaţiu, *ce este el şi na ce pare a fi.* Obiectul descompus este, aşadar, recompus la nivelul pînzei, sub un aspect mai curînd geometric decît fizionomie şi formează un tot ordonat plastic, fără să se mai interpună acel element impur care este *imaginea făcută să placă.*
Astfel, plecînd de la Sisley, Monet şi chiar Re- noir, cubiştii continuau şi desăvîrşeau metoda ale cărei baze, în mai mare măsură decît Gauguin, le puseseră Cézanne şi Seurat: readucerea artei la principiile ei veşnice de construcţie, la cunoaşterea aprofundată a adevăratei ei structuri pe care impresionismul, însetat de notaţii rapide şi de colorituri fluctuante, o neglijase cu bună ştiinţă. Această revoluţie tindea să stabilească în mod definitiv prioritatea substanţei pure a artei asupra a ceea ce nu este decît pretextul acesteia, prin urmare, să reducă pretextul la expresia lui majoră. A avut efectul unei bombe. Publicul s-a în- spăimîntat. Lipsită de *subiectul* pe care i-l confereau atîtea veacuri de obişnuinţă, pentru cei

---

uimire şi de admiraţie, saluta noua artă. în afară de legăturile dintre Apollinaire şi cubişti, aflăm de la Cendrars că fiecare din maeştrii de astăzi, înainte de războiul din ’14, îşi avea poetul lui, Picasso, Max Jacob; Braque, Pierre Reverdy; Juan Gris, Ricciotto Canudo; Léger, Cha- gall, Soutine, Roger de la Fresnaye iar Modigliani pe însuşi Biaise Cendrars. La aceste nume se adaugă acelea ale lui Gustave Kahn, El ie Faure, Léon Werth, Maurice Raynal, André Salmon, Louis Vauxcelles, Thadée Natanson. în zilele noastre, filozofii şi oamenii de ştiinţă nu mai fac tot timpul apel la „marile modele”, la conformismul unei forme sau al unui canon. Pe de altă parte, s-a înţeles că, într-unul şi acelaşi om pot foarte bine coexista istoricul cunoscător al trecutului, criticul de artă atent la forma ce ia naştere sub ochii lui şi esteticianul ce poate intui viitorul. A dispărut artificiala ruptură dintre *vechi* şi *nou.*

mai mulţi privitori, arta îşi pierdea atracţia ei liniştitoare. În faţa unei picturi, cea dintîi întrebare pe care şi-a pus-o privitorul de rînd a fost întotdeauna: ce reprezintă aceasta? Şi iată că, acum, i se arătau nişte obiecte, care deodată, nu mai puteau fi recunoscute. Oare optica artei nu era aceeaşi cu optica naturii? Era cu neputinţă să crezi aşa ceva. De unde se trage, oare, această greutate de a admite că formele şi culorile au o valoare egală cu aceea a sunetelor? Poate din faptul că, în timpul unei zile, noi înregistrăm, în general, mai multe senzaţii vizuale decît zgomote. Ochiul nu se odihneşte decît în întuneric sau în timpul somnului, pe cînd auzul poate avea unele momente de linişte. Aşadar, nu este de mirare că această nouă poetică a descumpănit publicul. Mai mult decît atît: ea avea să trezească, chiar la artişti, un puternic conflict: cel dintre arta imitativă şi arta nonimitativă. Pictorii şi sculptorii vor adopta unul din aceste două limbaje, potrivit firii lor. Vor fi însă rari aceia care, stăpîni pe tehnica lor, se vor servi de ele ca mijloc de expresie. Unii, ca un fel de reacţie, se vor pierde în încercarea de a se întoarce la realismul cel mai sumar; alţii, mergînd prea departe cu calculele, se vor rătăci în nu ştiu ce dorinţă cerebrală de abstracţie, incompatibilă cu substanţa artelor plastice, care-şi trage neîncetat hrana din universul sensibil (chiar dacă rezultatul este o transfigurare completă a acestuia).
Judecind bine, cubismul deschide, tuturor artelor, aproape o „nouă eră“[12], scăpînd definitiv de dependenţa faţă de model, pictura şi sculptura nu vor mai putea fi socotite, de acum încolo, ca nişte arte de imitaţie; ele nu vor mai fi silite să evoce, mai mult sau mai puţin exact, un aspect oarecare al realităţii exterioare[13]; ele nu vor mai fi constrînse să *reprezinte*.

Trebuie să vorbim şi despre speculaţie.
După războiul din 1914,, pe piaţa artistică a fost o perioadă de agiotaj. În afară de „L'Hotel des Ventes“, luase naştere o bursă privată a tablourilor, reunind, întreţinînd şi opunînd un mare număr de afacerişti care

[12] Expresia îi aparţine lui Henri Laugier.
[13]N-o vor mai face decît pentru a descrie un portret sau un loc anume, ca un document.

se uitau nu numai la *semnături.* „Pictura nu se cumpără, ea se vinde“, spunea Ainbroise Vollard. Aceste cuvinte rostite de cel mai inteligent negustor de tablouri, rezumă destul de bine ce însemna pe vremea aceea acest comerţ. Alegerea, hotărîrea cumpărătorului nu aveau nici o importanţă. De cele mai multe ori, vînzătorul făcea în aşa fel încît acela care intra întîmplător în galeria lui să iasă încîntat, uşurat de un cec şi împovărat pe veşnicie de o „capodoperă“ pe care o ţinea sub braţ. Snobismul – atît de răspîndit pe atunci în cercurile de amatori – a constituit pentru cîţiva negustori şireţi şi pricepuţi un mijloc*de a-i îmbogăţi, în ciuda lor, pe cîţiva *scrînliţi,* a căror cultură s-a desăvîrşit mai tîrziu[14]. Samsarii pregăteau, rînduiau, hotărau totul. Artistul era lăsat în afară. Negustorul îl alegea aşa cum era el. Devenea *mîtizul* acestui negustor, care-l *lansa.* Un Picasso „albastru“, un Utrillo „alb“ aveau acelaşi curs ca acţiunile Royal Dutch şi Rio Ţinto, în timp ce opere ale unor maeştri din trecut se vindeau pe preţuri de nimic. Pentru pictorii şi sculptorii dintre cele două războaie mondiale, meseria era bănoasă.

IV

Manifestările artei, de la începutul secolului pînă acum, sînt despărţite, chiar de la origine, în două tendinţe. Există, pe de o parte, o mişcare către arta naivă. Ea porneşte – lăsînd de o parte pe acei drăgălaşi inspiraţi cărora le spunem *pictori de duminică* – de la profesioniştii aşa-zis realişti, descurajaţi de nelegiuirile săvîrşite de civilizaţia noastră. Reacţionînd împotriva artei, ce li se pare ermetică, ei ar dori să provoace o întoarcere la sursele populare de inspiraţie. Pe de altă parte, există pornirea către o artă individuală manifestată de către aceia care socotesc izolarea lor în societatea contemporană ca pe un fapt provizoriu dar, din păcate, împlinit.

Această împărţire nu este nouă. Arta populară şi arta

[14] Oare lucrurile nu se petrec şi astăzi la fel? Sînt rari iubitorii de artă care nu cumpără cu gînd de speculă.

pur şi simplu au coexistat aproape întotdeauna. Dar dacă altă dată, arta populară se străduia să depăşească regionalul pentru a atinge universalul, astăzi, vedem o intenţie ce se orientează în sens invers: încercarea de a reîmprospăta arta sorbind din izvorul de tinereţe al temelor populare. În acest efort *conştient* de a ne apropia de copilăria omenirii şi de prospeţimea primitivă, eu văd ceva ca o amăgire, un sofism al disperării, un soi de teamă de a da piept cu viitorul. Mă întreb dacă raţiunea acestei întoarceri nu poate fi găsită în poziţia socială a artei şi a artistului.

Să ne amintim că artistul este subordonat unor condiţii materiale. Trebuie, mai înainte de orice, să mănînce şi să-şi asigure posibilitatea de a lucra. Dar nu depinde el oare decît de economic? Da, am sDune noi fără să şovăim, dacă este vorba despre un pictor sau un sculptor angajaţi într-o lucrare a cărei destinaţie este tributară înţelegerii *imediate* a unui grup social care o finanţează şi aşteaptă un rezultat precis. Nu, dacă opera este dezinteresată, adică scutită de orice destinaţie utilitară. Cu toate acestea, se poate întîmpla, ca, din pricina unor recomandaţii, a unor convenţii, a unor atacuri, a primejduirii, prin presiune politică, a libertăţii sale fizice sau morale, artistul, să fie pus în imposibilitate de a crea. închisoarea, chinurile nu vor înăbuşi elanul unui mistic, dacă acest elan este foarte puternic; nu-l vor împiedica să se răspîndească şi să facă prozeHţi (am văzut aceasta la un Gandhi, de pildă). Însă un pictor ce va sta închis într-o celulă, unde nu pătrund nici pensule, nici vopsele, nici cea mai mică bucăţică de cărbune sau de cretă, ar fi osîndit să nu facă nimic. Dar, lăsînd de o parte aceste circumstanţe extreme, tabloul, desenul, sculptura, ca expresii ale unei persoane care le-a creat după dorinţa sa, după inima sa, adică *în mod liber*, nu sînt nicidecum tributare influenţei economice ale mediului social căruia, *volens nolens,* autorul lor îi da- 45
torează, totuşi, răgazul de a le fi putut executa.

(Lucrurile se petrec altfel cu arhitectura, care este condiţionată din două părţi în acelaşi timp: de comandă şi de recepţie).

Prin urmare, nimic mai firesc decît să-i vedem pe unii artişti – şi nu dintre cei mai neînsemnaţi – declarîndu-se

duşmani neîmpăcaţi ai artei guvernate, şi artei comandate, ai artei încătuşate, cu toate că, în acelaşi timp, se opun artei pentru artă, mandarinatului artistic, ermetismului voit şi deplîng faptul că arta, proscrisă din viaţa socială, este închisă în muzee. Nu se poate hotărî de azi pe mîine, aşa cum se schimbă un plan economic, că, de acum înainte arta va fi colectivă sau nu va mai fi deloc. încercarea de a crea, în mod artificial, o artă murală, ateliere de artă sacră, monumente civile sau religioase, ar fi tot atît de zadarnică ca şi aceea de a reintroduce în poezie bătrînul alexandrin, de pildă, a cărei măsură corespundea mersului, gîndirii şi vitalităţii, bine cumpănite, ale omului din veacul al XVII-lea. Sîngele nostru nu mai circulă în acelaşi ritm. vŞi apoi, cum ar putea fi reconstituite, fără o con- strîngere tiranică, echipele de lucrători, în aceste vremuri, cînd, în artele plastice, mai mult decît în oricare alt domeniu, tot ce are oarecare valoare estecreaţia individuală?Nu-i nimic de făcut :aceas- ta-i situaţia. De aproape două secole, de la Francisco de Goya, orice pictor de valoare face o operă înfricoşător de personală şi merge pînă la a-şi crea singur tehnica de care are nevoie. Fără şcoli şi slujitori, în zilele noastre arta se adresează unui public risipit pretutindeni, care nu mai este recrutat dintr-o categorie socială determinată. De aceea, artistul are din ce în ce mai puţin posibilitatea de a alege şi chiar de a prevedea menirea operei sale. Astăzi el trăieşte într-o singurătate înăbuşitoare. Unii sînt descurajaţi şi se resemnează să satisfacă, ostenindu-se cît mai puţin, puterea de înţelegere a publicului larg. Acestor dezamă-giţi care, sub cuvînt că ne ajută să ne destindem, fac afişe pictate în albastru ţipător, decoraţii pe farfurii, uriaşe „frontoane de pendulă“, desti-

nate decoraţiei urbane, le amintim cuvintele lui Oscar Wilde: „Nu artistul trebuie să devină public, ci publicul trebuie să devină artist“. Le vom spune că trebuie să încerce să reintroducă arta în viaţă. Adevărul este că marile opere n-au părăsit-o niciodată, oricare ar fi aparenţele. Să ne amintim că nu există nici o operă colectivă în stare să emoţioneze în afara unei asociaţii de persoane sau de personalităţi. Căci ce este un stil? dacă nu reuniunea

unor lucrări particulare într-un ansamblu al cărui chip nu-l recunoaştem, adesea, decît prea tîrziu. Cereţi lucrări monumentale, dar se pare că uitaţi că timpanul romano-gotic s-a născut din figurile minuscule care înconjoară, pe pergament, majusculele dintr-un evangheliar. Valoarea artei nu stă în formatul ei. Ea se află în acea amprentă lăsată de inefabil, care se afirmă în afara oricărei dimensiuni, chiar dincolo de orice posibilitate tehnică, şi vine să se aşeze pe materia pe care o transfigurează. Datorită ei, ochii noştri încearcă suprema emoţie. Datorită acestei tuşe preţioase pe care un om a lăsat-o să se întărească în culoare, datorită acestui relief pe care l-a ajutat să ţîşnească din piatră, societatea recunoaşte în persoana artistului pe acel reprezentant al *vremelnicului* etern despre care vorbea Péguy. Dacă, faţă de artist, publicul este un ceas ce ră- mîne în urmă, cu atît mai mult opera artistului poate fi solul unei iubiri, deocamdată neînţelese, dar care, mai tîrziu, întrucît 11-0 poate face imediat, va găsi răsunet în colectivitate.

Să trecem mai departe. Să ne închipuim că cei mai valoroşi din pictorii şi sculptorii de astăzi îşi dau deodată seama că, dintr-un măscărici al unui prinţ, aşa cum era pe vremuri, în societatea noastră artistul a devenit prea cutezător. Să presupunem că, reacţionînd împotriva monstrului ce se numeşte Publicitate, aceşti artişti se apucă să lucreze nesocotind tot ce e strălucire amăgitoare. Pătrunzînd în artă aşa cum se pătrunde într-un 47 ordin religios, ei ar fi gata să opteze pentru ano-niinat[15] (deşi cinstea şi renumele constitue un drept al

[15]Chestiunea aceasta a anonimatului pluteşte în aer. Un prieten mi-a arătat că, sub numele de *Bourbaki*, şi-a publicat lucrările o întreagă echipă de matematicieni. Ca să ne întoarcem la artele plastice, s-ar cuveni să amintim că, după sculptorii catedralelor, care s-au manifestat mai ales din secolul al Xl-lea pînă într-al XlV-lea, multe din picturile de seamă, datînd din secolul al XV-lea, sînt anonime şi provin din ateliere în care schimburile internaţionale erau frecvente. Să citäm: *Picta de la Avignon, Bunavestire de la Aix*, operele Maestrului din Moulins, ale Maestrului dinFlemalle, ale Maeştrilor cu garoafa, ale Maestrului vieţii Măriei etc., fără a mai pomeni atelierele pariziene care, din sec. XIII, făceau picturi pe manuscrise.

individului).
Ce s-ar întîmpla atunci? S-ar constitui, pe de o parte, şi putem fi siguri de aceasta, un grup de oameni însufleţiţi de fanatismul politic. Aceştia ar fi gata să *îndure*, fără să crîcnească, un anonimat impus prin constrîngere. S-ar supune, fără împotrivire, unei discipline care, exaltînd viaţa materială şi, în măsura în care aceasta poate fi supusă, tehnica muncitorului, i-ar lipsi de posibilitatea de a fi artişti în momentele de inspiraţie dumnezeiască. Ar fi o robie spirituală. Pe de altă parte, ar exista nişte indivizi gata să *aleagă* un anonimat în sînul căruia ar putea avea oricîtă libertate ar dori. Aici, lucrătorul ar avea dreptul să dea frîu liber inspiraţiei sale; ar cunoaşte bucuria de a lăsa comunităţii ce vine după el o creaţie personală în care, oricum, s-ar vedea ce îl deo sebeşte pe el de ceilalţi.

Noi apărăm libertatea de creaţie care ţine de libertatea individului, nu situaţia rezervată artei în societatea capitalistă. Vrem să încercăm totul pentru a schimba această situaţie spre folosul muncitorului în general şi al artistului în special, fără însă ca arta – care, prin natura ei, este în stare să-l arate pe om în *totalitatea posibilităţilor lui* – să fie redusă cîtuşi de puţin, ca să nu zicem înrobită. Exemplul trecutului ne lasă să credem că, oricît de aspră ar fi constrîngerea, artistul izbuteşte să pună pe opera sa amprenta transcendenţei. Aşa va fi întotdeauna? Nu există nici o dovadă. Printr-o regresiune a spiritului, societatea tehnicistă în care trăim, fascinată de etica utilitarului, ar putea foarte bine, de pildă, să se înjosească spre folosul exclusiv al perfecţionării materiale. Relativul istoric al stării sociale – această încercare momentană de adaptare a unei idei – s-ar substitui atunci nenumăratelor posibilităţi atemporale ale artei.
Prin urmare, cînd denunţăm sterilitatea unei arte al cărei limbaj este în mod *sistematic* ermetic, nu este mai puţin adevărat că presimţim primejdia, mult mai mare, prezentată de o artă care, sub pretextul caritătii, sau al utilităţii sociale *pe termen scurty* ar fi ipocrit condescendentă şi prostituată în mod servil. Pus între aceste extreme (puterea lui de creaţie se reduce în ambele cazuri), adevăratul artist urmează acel proces

neîntrerupt care merge de la particular la general. El împrumută operei, după inevitabila perioadă de închidere în sine, cînd se elaborează lucrarea, nu un caracter semeţ, abstract şi inuman, ci o părticică din inima sa, din sîngele său.

V

Să ne întoarcem acum la primii ani ai secolului nostru. Nişte melodii cam tărăgănate, mai ştiu şi eu ce plăcere de a-şi face sieşi frică, o duioşie fără nici o noimă, făceau parte din atmosfera aceea fără griji pe care am respirat-o copil fiind. Cînd îţi plăcea un tablou spuneai: „Este sensibil !".

Pe atunci, artistul nici nu se gîndea că libertatea lui de creaţie va fi cîndva discutată! Nu se sinchisea de menirea socială a operei lui. Nu se gîndea decît să trăiască şi să lucreze. Izolat, atacat, încrederea lui rămînea neştirbită. Opoziţia îl în- dîrjea în luptă. Burghezia se mărginea să guste tot arta secolului al XVIII-leaşi ceea ce-i venea din Japonia. Dintre producţiile contemporanilor, alegea „valorile sigure" sau pe acelea, mai contestate, care, din impresionism, îi înfăţişau tocmai cît trebuia ca s-o nelinişteascâ un pic. Ea îşi avea pictorii ei de scene istorice, făuritorii de nuduri, portretişti care făceau eroine ca cele ale lui Paul Bourge't, femeile ei fatale, gineceul ei pe care Rouveyre l-a căsăpit cu îndrăzneală. Arta oficială primea încă premii, medalii; avea chiar şi o extremă stîngă. Desenele răutăcioase făcute de Forain prin jurnale erau însoţite de cuvinte ucigătoare. Cu toate acestea, erau puţini iubitorii de artă care găseau izvorul unei emoţii durabile în pastelurile brăzdate în care misoginia lui Degas se transforma în feerie, ca o apoteoză, în linia caustică a lui Lautrec, în aurul trandafiriu al carnaţiilor lui Renoir, în incomparabila monumentalitate a lui Cézanne, în ceaţa sclipitoare a lui Seurat, în modelajul uşor melodromatic al lui Rodin. Ce să mai spunem despre artiştii mai tineri a căror producţie se năştea şi creştea odată cu secolul? În atelierul în care, uneori, familia era la capătul suferinţelor, aceştia au cunoscut luni, ani întregi de lipsuri pentru a lăsa moştenire privirilor noastre culorile acestea amestecate, marmura aceasta cioplită, mărturii vizibile ale trecerii lor

prin viaţă şi, scoţîndu-ne din noi înşine ca să ne apropie de ceea ce ne este necunoscut, să aducă în sufletul nostru ceva din emoţia lor neliniştită şi frăţească.

Aşa cum ne apare în operele pe care le-a dat, secolul nostru ne impune respectul prin vitalitate şi prin constanţa producţiei sale artistice. Descoperiri, invenţii, reînnoiri, iată ce înfăţişează el privirilor noastre. Ce se va întîmpla mîine cu toate acestea? Modificările gustului nu pot fi nicidecum prevăzute. Puterea de înţelegere a artistului, concepţia lui, limbajul lui, alegerea unei opere, faptul că pentru noi ea are acea privire interioară pe care o întîlneşte privirea noastră uimită, toate acestea depind, în bună parte, de ideile şi sentimentele de care este pătrunsă o generaţie. Nu ştiu ce se* va întîmpla cu aceste lucrări făcute în grabă, cu aceşti martori ai unei epoci în care viteza

> a pus stăpînire pe lumea veche, cînd mijloacele de expresie de care acum artiştii sînt atîtde mîn- dri de a le fi descoperit îşi vor fi pierdut farmecul nouăţii, iar noi vom aprecia, înainte de toate, însăşi substanţa şi organizarea operei. Sînt însă încredinţat că această producţie nu va pierde ceea ce-i dă viaţă: această admirabilă vitalitate, această volubilitate electrică, aceste schimbări de orientare şi măsură pe care le rezumă destul de bine epopeea literară a unui James Joyce şi metamorfozele unui Picasso[16].
>
> Foaia a şi fost întoarsă. Artistul din zilele noastre trăieşte într-o lume în plină transformare. El trebuie să ştie că universul este făcut din corpuscule şi că văzui nostru limitat, oprit pe o singură treaptă, împrumută celor mai multe lucruri o imobilitate înşelător aparentă. El ştie, presimte că materia freamătă de o mişcare nesfîrşită. „Sub impasibi litatea aparentă a materiei“, scrie părintele Teilhard de Chardin, el vede acum „o agitaţie extremă a atomilor“. Optica ondulatorie s-a substituit în spiritul său opticii geometrice, modificîndu-i în întregime etica şi estetica. Să exprime ceea ce pînă acum a fost

[16] Ciclului închis al lui Picasso, care recapitulează pentru ochii noştri o eră ce se sfîrşeşte, i s-ar putea opune lumea lui Klee, deschisă înspre viitor şi care, în formate mici, duce viziunea către căi profunde, unde se pare că vom avea încă 51 multe de descoperit.

socotit ca inexprimabil, să dea formă materială la ceea ce nu are scop aparent, să încerce să prezinte ceea ce se interpune între obiect şi acela care-l priveşte, să obiectiveze percepţia în ceea ce are ea mai subiectiv, să condenseze sub o formă plastică mii de viziuni şi de perspective infinite, iată ceea ce, conştient sau inconştient, îl preocupă de aci înainte.

încă de pe acum – şi numai în ceea ce priveşte optica fizică, – punctul de vedere al observatorului s-a schimbat foarte mult. Satului străbătut în lung şi-n lat de către cel ce se plimbă pe jos, sau zărit în trecere de către automobilist, acestei percepţii depăşite (deşi mai este încă actuală), mîine i se va opune, în mod firesc, cea pe care avionul a început să ne ajute s-o întrevedem privind de sus munţii, văile, oceanele şi capitalele Pă- mîntului, dar mărită cît poate cuprinde imaginaţia şi aşa cum ne face s-o prevedem, de pe acum, racheta interplanetară.

Dar cum putem noi profita de această largă [noţiune despre Univers, dacă primim o cantitate de informaţie mult mai mare decît puterea noastră de cunoaştere? Vorbind despre acest echilibru dificil pe care trebuie să-l menţinem între suprafaţă şi adîncime, Robert Oppenheimer a spus: „Ştim prea mult pentru ca un singur om să poată şti mult“. Dar oare lucrurile nu se petreceau la fel în evul mediu, cînd civilizaţia mînăstirilor izbuteşte să creeze o civilizaţie colectivă a dezinteresului, făcută de spiritele profunde care gîn- deau, creau şi căutau să întreţină iubirea între oameni şi să sprijine năzuinţele acestora către Dumnezeu?

TAŞIŞTII — NABIŞTI

aşiştii derivă din aşa-zişii nabişti. Aceştia, botezaţi astfel de către Paul Serusier \ elevi silitori, plini de intelectualism, care l-au pictat pe *Paul Ransoti în ţinută nabică* (1890), au trăit în ultima decadă a secolului al XlX-lea. Serusier le explica tovarăşilor săi doctrina lui Plotin şi le vorbea despre Peladan, despre Wagner şi, mai ales, despre Gauguin. „Visez" îi scria el grav lui Maurice Denis, „visez ca pe viitor să existe o asociaţie pură, alcătuită numai din artişti convinşi, îndrăgostiţi de Frumos şi de Bine, care să pună în operele şi în purtarea lor acest caracter de nedefinit pe care eu îl traduc prin „nabi". Prima manifestare de ansamblu, a grupului nabi a avut loc în 1890 la Le Bare de Boutteville, rue Le Peletier; a doua la Bernheim; ultima a fost o expoziţie închinată lui Odilon Redon, la Durand- Ruel, în 1899. Din acest moment, părăsind teoriile codificate de Maurice Denis[17], şi îndepărtîndu-se
de K.X. Roussel, de Ranson, de Verkade, care se călugărise la mănăstirea benedictină din Beuron, şi de sculptorul Georges Lacombe, principalii pictori din echipă [18] s-au distins prin calităţile lor de taşişti.

Taşismul (termenul îi aparţine lui Gustave Geffroy) nu este aşadar decît prelungirea mişcării nabi de către cei mai spontani adepţi ai acesteia; renun- ţînd la influenţa lui Gauguin, a lui Redon şi la simbolismul reprezentat de un Puvis de Chavannes, taşiştii au manifestat o pasiune deosebită pentru arta japoneză.

Ei pictează *à main levée,* aplicînd dintr-o dată linii şi suprafeţe ca nişte pete rapide, tremurate, virgúlate, într-o pornire din cele mai instinctive.

---

[17] Maurice Denis nu s-a arătat pînă la urmă a fi ceea ce pictura lui. făgăduia la începuturile ei. Dar nu este mai pu{i.n adevă- 54

[18] în 1890, într-o sîmbătă, pe bulevardul Montparnasse, numărul 25, în atelierul lui Paul Ranson, *Templul* lor, fiecare nabist îşi primea pseudonimul său: Maurice Denis era *Nabis- tul cu icoanele cele frumoase,* Pierre Bonnard *Nabistul japo- nard* (specialistul în arta japoneză), Paul Sérusier *Nabistul cu barbă lucioasă,* Edouard Vuillard *Zuavul,* Jean Verkade *Nabistul obilical* şi, mai tîrziu, Georges Lacombe *Nabistul sculptor.* Cît despre Mail lob el va fi pus în legătură cu grupul nabist în 1893. Noi ne ocupăm însă, o spunem din nou, de taşiştii-nabişti de la 1900 încoace. Ultimele expoziţii ale grupului au avut loc la Bernheim-Jeune în 1902 şi la Indépendants în 1903, anul în care a apărut ultimul număr din *Revue Blanche* care i-a susţinut pe aceşti artişti.

Această artă, o artă în întregime de sugestie, ne aminteşte visătoarea sensibilitate a lui Francis Jammes:

Vodeur des îles sortait par les fentes roses De la fenêtre à carreaux verts, et je sentais Que nous avions vécu bien avant d'être nés Dans une colonie qu'une mer drôle arrose...[19]

Da, cam aşa este această artă, numai că trebuie s-o transpunem în matitatea cretoasă a vopselei cu clei. Pe scurt: mult rafinament, toate farmecele care alcătuiesc intimitatea lucrurilor şi a femeii, la care, uneori, se adaugă ceva ce aminteşte cu duritate realismul zeflemist şi înduioşat al* străzii.

PE CÎND BONNARD MAI TRĂIA ÎNCĂ

„întotdeauna ne căim că am scris despre artă nişte păreri lapidare".

PIERREBONNARD

I-am fost prezentat lui Bounard în timpul unuia din acele baluri care se dădeau la Paris în epoca de aur, adică între cele două războaie mondiale, un bal polonez, aşa cred, unde dansa toată elita croitorilor parizieni. Era acolo şi Picasso şi împreună cu el, îndatoritor, gata să stea de vorbă cu oricine, deşi puţin cam speriat, Bonnard.

L-am revăzut în locuinţa sa din bulevardul Ba- tignolles, numărul 48, o casă cu faţa spre miazăzi. Acaparat [de un negustor care-l punea să semneze nişte reproduceri în culori după operele sale, pictorul se supunea fără tragere de inimă (părea un şcolar pedepsit să facă o temă). în timp ce eu mă uitam la o natură moartă cu flori de cîmp, agăţată pe perete, omul plecă în grabă strîngînd sub braţ un dosar. Bonnard se îndreptă spre mine. în curînd îl ascultam povestindu-mi copilăria lui la Fontenay-aux-Roses, tinereţea de student în drept (pe atunci picta pe ascuns ca să nu-l vadă tatăl său), studiile la Academia Ju- lian cu Sârusier, Vuillard, Maurice Denis; mi-a vorbit despre admiraţia lui pentru Gauguin, Lautrec, pentru pictorii japonezi. Debutul? La douăzeci şi patru

[19] Parfumul insulelor străbătea prin crăpăturile trandafirii/ Ale ferestrei verzi, iar eu simţeam/Că, mult înainte de a ne fi născut, trăisem/ într-o colonie pe care o scaldă o mare ciudată...

de ani, la Salonul Independenţilor; expunea patru panouri pictate în vopsele cu clei.
A treia întîlnire: 1932. Ceva mai sus de podul din strada Caulaincourt – podul care trece peste mau- soleele cimitirului Montmartre – m-am dus sad văd pe acest bărbat ce părea înfrigurat, cu părul tuns scurt, gîtul plăpînd şi ridat, ochii strălucitori şi blînzi în dosul ochelarilor (spre tîmplă, la capătul sprîncenei stîngi, avea o aluniţă). îmbrăcat în haine închise la culoare, purta guler scrobit şi cravată neagră, deoarece, ca orice parizian, nu ţinea să atragă atenţia prin aspectul vestimentar. Nu l-ai fi putut distinge dintr-o mulţime de oameni decît poate, într-un tîrziu, după acel ceva nuanţat, ceva profund omenesc care se desprindea din persoana lui.

Aprinsese focul în atelierul din strada Tourlaque, o odaie simplă, cu o masă, un dulap şi un paravan pictat – amintire de la *Revue Blanche.* Am ales împreună desenele pentru expoziţia de la Zürich[20]. Bonnard şi-a deschis mapele şi am revăzut împreună etapele muncii lui de artist. Mai întîi epoca de la Moulin de la Galette, afişe, mobile (căci Bonnard a făcut şi desene de mobile); epoca Pont-Aven cu Gauguin şi Serusier care convertise, pentru un moment, tînăra echipă de „nabişti“ la hieratismul lui de mică feerie. Apoi, primele intimităţi, trecătoarea, cu lumina strălucitoare a străzii venind din spate, piaţa Clichy şi cafenelele ei, la ora cu lumină violetă, cînd artiştii îşi părăsesc atelierele. Mai în fund, în lumina palidă cernută de pînza subţire a perdelelor, femeia dezbrăcată ale cărei mişcări nesupravegheate se reflectă, indiscret, în oglindă; apoi, fructele, mesele cu resturi de mîncare, grădinile udate de ploaie, ca nişte „cîntece“ de Verlaine. Într-un caiet am dat peste însemnările făcute după această întîlnire. Iată ce am scris: „Bonnard îmi spune că nu stă la Paris decît două luni pe an. Sînt cîteva săptămîni de meditaţie. Atunci compară între ele picturile pe care le-a adus cu el şi încearcă să vadă ce progrese a făcut. În restul timpului lucrează; şase luni în sud, la Cannet şi patru luni în Normandia, într-o casă ţărănească cu odăile dintr-una

[20] Expoziţie „Bonnard-Vuillard“, care a avut loc în 1932, la „Kunsthaus“.

într-alta: rulota mea, pe care o are la Vernon“.
„întinde mîna spre un sertar (o mînă de pictor cu unghiile parcă strivite): «Aşteaptă, vreau să-ţi arăt ceva». Şi-mi întinde o pînză mică, primul lui tablou, un peisaj pictat la şaisprezece ani. «Cînd eşti tînăr, îmi spuse, te entuziasmezi de orice, de un loc, de un motiv, la întîmplare. Mai tîrziu lucrezi altfel, eşti călăuzit de nevoia de a exprima un sentiment. Atunci îţi alegi un punct de plecare mai potrivit cu propriile tale capacităţi»“.
„Sprijinit cu spatele de perete, privesc o pictură veche, executată cu măiestrie de un italian oarecare din *settecento.* Bonnard îmi vorbeşte de tehnica aceasta sigură pe care şi-o însuşeau maeştrii de altădată. De atunci, meseria s-a eliberat de aceste reţete. S-au schimbat multe şi lucrul a devenit mult mai greu. La fiecare nouă încercare, pictorul de astăzi trebuie să găsească limbajul potrivit“.
„Bonnard se judecă cu severitate. îl aud spunîn- du-şi părerea deschis despre cele mai multe din tablourile care trebuie să figureze la expoziţie. Nu găseşte cuvinte destul de aspre pentru a sublinia ce nu-i place. «Uită-te aici!» zice el, ară- tîndu-mi un minunat tablou cu o scenă de pădure, «e drăguţ, dar e un *motiv obişnuit,* e plictisitor. Trebuie să te fereşti de motivele obişnuite, de lucrurile care te ţin agăţat de ele şi în jurul cărora brodezi nişte fleacuri»“.
„Juxtapunînd şuviţe de culoare, Bonnard creează instinctiv o poezie vizuală care ne poartă spre ţinuturile fericite ale copilăriei. Are darul de a încînta, răbdarea de a picta ceea ce trebuie, deşi ne face să credem că improvizează. Printre pictorii formaţi la şcoala impresionismului, Bonnard este, fără îndoială, numele cel mai sonor, după Cézanne şi Renoir. El este cu adevărat poetul percepţiei vizuale. Şi nici urmă de virtuozitate! Nu face nimic de dragul efectului!“
„Pictează fără şevalet; îşi prinde pînzele cu piu- neze pe perete sau pe o scîndură. «După ce pictura este gata, spune el, îţi dai seama că figura aceasta cere în jurul ei un spaţiu mai larg, că accentul acesta are o vibraţie pe care o înăbuşă proporţia aleasă. Lucrînd pe pînza liberă, am în jurul suprafeţei pictate o margine, care, la nevoie, îmi îngăduie să-i schimb dimensiunile»“. „Bonnard îmi

arată ultima lui lucrare, nişte fructe, piersici şi prune, care accentuează cu prezenţa lor auriu-violacee, sub fereasta în care se înscrie pentru a compensa un peisaj voluminos. «Vezi, spune el, acum încerc să pun temelii mai solide tabloului meu, să-i dau mai multă unitate. Multă vreme am crezut că este de ajuns să pui să vibreze un ton mai viu într-o gamă stinsă. A fost o experienţă. Dar trebuie ca întregul tablou să se sprijine^ pe ceva, pricepi? Nu trebuie să existe *găuri.* În această privinţă, cubismul şi pictorii din noua generaţie au făcut o treabă bună. însă aceşti tineri sînt fără milă! Ştiu, nu este ceva nou. Fiecare generaţie simte nevoia s-o îmbrîn- cească pe cea dinaintea ei, s-o facă să dispară, chiar dacă ştie că nu are dreptate. N-are a face: sînt fără milă!»".

„Îi spun că se înşală. Dacă au fost nemiloşi, acum nu mai sînt astfel, cel puţin în ceea ce-l priveşte. Arta de concepţie geometrică este o tendinţă deliberată care nu asigură *mai mult decît alta* rezultatul concret al operei. Ne place felul dumneavoastră simplu, direct, emoţionat şi emoţionant de a fi pictor atît cu memoria cît şi cu inima."

De la această întîlnire l-am revăzut pe Bonnard în mai multe rînduri, la Cannet. Lucra acolo, în lumina aceea fermecătoare, care se revarsă în picturile lui ca un val de tuşe încîntătoare. Astăzi, vrăjitorul nu mai este. Dar ceea ce a lăsat ne vrăjeşte.

Mă duc adesea să-mi odihnesc privirile în faţa acelor aburi din care se înalţă, ca nişte mănunchiuri mari, chipurile dragostei şi ale nevinovăţiei. Aici un nud se ridică, felin, în deschizătura uşii. Dincoace, în mijlocul stofelor risipite la picioare ei, o femeie, cu braţele ridicate, se întinde. Dar ce să spunem de primăverile lui Bonnard care transmit privirii luminile şi strălucirile lor? Însă anotimpul lui preferat este vara. Există un tablou, pictat în 1922. Camera este plină de mirosuri apăsătoare, de o lene caldă (totul este admirabil sugerat). Trebuie să fie pe la prînz. În cadrul ferestrei se înscrie un munte de frunziş în care viaţa şi timpul par imobilizate.

Cum a izbutit Bonnard să pună laolaltă miile acestea de

tuşe fluide, aceste bucăţi? Căci, contrar celor ce s-ar putea crede, el a pictat viguros, dar ascunzîndu-şi principiile sub faldurile unei sensibilităţi vagabonde. Cum se explică palpitaţia aceasta care parcă se simte în toate pînzele lui? Poate fiindcă în acest real de care – oricît de banal ar fi fost – s-a agăţat întotdeauna, pictorul a văzut tot necunoscutul din artă şi din om. Sau poate se trage din emotivitatea lui neliniştită, din nesfîrşita lui simpatie pentru ceea ce are căldura şi freamătul vieţii. Tot ce a fost atins de pensula lui Bonnard a devenit un izvor de bucurie.

Mă gîndesc la privighetoare, la notele acelea răsunătoare, care parcă sînt glasul serilor de mai. Mă gîndesc cum cade lumina zilei pe acoperişuri şi pe nisip, la nişte fructe aruncate la întîmplare, la culorile acelea care se ţin unele după altele fără a se fixa vreodată şi care-şi asociază ritmul cu dorinţa ochilor, cu bătăile inimii, cu respiraţia lumii.

Acest pictor, care era cum visăm noi să fie un pictor, nu trăia din amintiri. La optzeci de ani, cu puţin înainte de a muri, nu dădea niciodată sfaturi din acelea bătrîneşti cum au obiceiul să facă artiştii ajunşi la împlinire. Dar acest cuvînt nu se potriveşte aceluia a cărui artă a fost o perpetuă ascensiune. Bonnard n-a

spus niciodată: „Am făcut acest lucru“, ci întotdeauna: „Ah, dacă aţi şti ce aş vrea eu să fac !“

VUILLARD, SAU ÎNTÎLNIREA NEIZBUTITĂ

Într-o dimineaţă —au trecut de atunci aproape douăzeci şi şase de ani – sosii în piaţa Vinti- mille, acasă la Edouard Vuillard. Pe scara de lemn, bine lustruită, covorul fixat cu vergele de fier era ca o panglică impecabilă.

După ce am sunat de zece ori, cineva veni să-mi deschidă. Era un bărbat destul de scund, cu fruntea înaltă şi pleşuvă; mişcările lui unduioase aveau parcă o şiretenie în ele; de sub ochii trişti, un surîs de bărbos descoperea nişte buze destul de pline, roşietice. Intrucît nu m-a poftit înăuntru, mă grăbii să intru în

vestibul: „Cu domnul Vuillard, vă rog?“ – „Eu sînt, domnule, mi s-a spus că veţi veni, dar din păcate nu prea am timp. După cum vedeţi, tocmai mă pregătesc să ies“. Şi cu un gest larg, bătrî- nelul îmi arătă o mapă de piele pe care o avea sub braţ şi că ţine în mînă o pălărie de feutru moale, o pălărioară din acelea rotunde cum purtau impresioniştii pe vremuri şi cum astăzi poartă pictorii de la Institut. „Atunci voi veni altădată. Aţi dori să-mi fixaţi o zi?“,

La aceste cuvinte, Vuillard ia un aer grav şi-mi spuse: „Nu, este cu neputinţă!“

Ne aflăm tot în vestibul. Vuillard şi-a pus pălăria pe un dulap, lîngă perete. „Sînteţi fără milă“, îi zisei eu. Şi întrucît el rămînea neclintit, bîlbîii: „Talentul impune anumite îndatoriri“.

— „Oh! Oh!“ răspunse el zîmbind, *„talent* şi *îndatoriri,* iată două cuvinte a căror apropiere te face, cel puţin, să rîzi“. Evident, spusesem o enormitate. îmi recapăt cumpătul şi zic 1 cu hotărîre: „Aşadar, în felul acesta ne primiţi, aşa-l întîmpinaţi dumneavoastră pe un tînăr care vine să vă vadă din plăcere. Nu se ştie nimic despre viaţa dumneavoastră...“

— „Iată, zise Vuillard, plecîndu-şi ochii spre piept“. E momentul să-l decid, mă gîndesc eu. „Ştiu, n-aţi vrut niciodată să vorbiţi despre ce lucraţi. Nu arătaţi nimic. Sînteţi neîncrezător, aşa mi s-a spus. Dar, măcar o dată în duplecaţi-vă“.

Vuillard îşi trece dosul mîinii peste frunte. Apoi, îşi pune servieta pe dulap, alături de pălărie. Ne aflăm tot la intrarea în casă. Prin- tr-o uşă întredeschisă, zăresc colţul unui covor mătăsos, un abajur încreţit, tapetul cu frunze. „S-a făcut, mă gîndeam eu, l-am prins.“ Dar îşi ia din nou servieta şi pălăria, se îndreaptă şi spune: „Nu, nu se poate!“

Sînt înfrînt. îmi este cu neputinţă să stărui. Atunci îmi cer iertare, fără altă vorbă, şi mă despart de el, în pragul *sanctuarului*.

Un burghez, un păcătos de mic burghez, îmi spun eu coborînd scara, nemulţumit de mine, umilit de rezistenţa aceasta sistematică. Burghezul francez în toată oroarea lui. Nu-i chiar aşa, răspunde un glas din adîncul meu, nu-i chiar aşa! Şi totuşi ce înseamnă acest apartament în care totul murmură (fără îndoială scaunele sînt acoperite

cu huse!), manevra cu pălăria şi cu geanta, le-a pus jos, le-a luat, le-a pus din nou jos.
Vuillard căpăta deodată o figură neaşteptată, un aer ambiguu. La urma urmei, gîndeam, eu, nu vrea să fie sîcîit. Se pare că Degas era la fel. Numai că el o spunea direct, nu umbla cu prefăcătorii. Ce-o fi ascuzînd oare, la Vuillard, această falsă cumsecădenie?

1938 —M-am dus să văd retrospectiva Vuillard— toată opera —la Pavilionul Marsan. Scene de interior: papuci, praf şi lămpi, panouri cu tonuri estompate de tapiserie. Se văd femei şi bărbaţi care stau de vorbă, citesc, cîntă la instrumente, printre fluturi şi flori. Ochiul străbate uluit aceste mari „picturi de cameră". Formele ies din ele încet, dintr-o penumbră de tuşe grăbite, care palpită. Alte tablouri înfăţişează prînzurl în jurul unor lungi mese de familie. Acest Chardin posac pictează mereu acelaşi decor – decorul lui – cu aceiaşi oameni aşezaţi la masă în faţa supierei, a coşului cu pîine, a sticlei de apă minerală şi a sticluţei cu vin roşu. Uneori în tonurile mate ale vopselelor cu clei, acordate fără să ne dăm seama, Vuillard încearcă stări de graţie în faţa copilăriei, îşi lasă pensula să viseze, să creeze expresii ce te umplu de bucurie.
Există, incontestabil, un Vuillard mare pictor, acela pe care Bonnard ştia să-l apere atît de bine cînd era atacat: „Mă simt încurcat văzînd importanţa pe care mi-o daţi în această carte[21], îmi scria el, şi-mi pare rău că puneţi mai puţin preţ pe lucrările lui Vuillard, un pictor mai bun decît mine şi a cărui operă decorativă este considerabilă". Este adevărat că în *Femeie în vîrstă examinînd o lucrare* (1893), Vuillard dă la iveală nişte nuanţe de o subtilitate prodigioasă. Şi nu este oare adevărat că, la sfîrşitul secolului trecut artistul a pictat nişte panouri, *Femeie citind într-o grădină* (1898), şi *Tuileriile*, de pildă, care se apropie foarte mult de o anumită poezie în stilul de la *Revue Blan- che?* Pete palide, vibrante şi strălucitoare care realizează raporturi de tonuri fin nuanţate. Incontestabil, taşismul lui Vuillard devine atunci măreţ printr-un fel de decupaj decorativ

[21] Pierre Courthion, *Bonnard Peintre du Merveilleux*, Lausanne, Marguerat, 1945

care se opune nuanţelor subtile ale fondurilor. Ceea ce numai pictorul ştie este ascuns sub o tuşă făcută parcă anume pentru a exprima intimitatea oamenilor şi a lucrurilor şi pentru a o exprima cu o sensibilitate minunată cu ajutorul nuanţelor uleiului şi a tonurilor moarte ale temperei.
Deodată însă, mobilele se acoperă cu un lustru ieftin, reflexele violete şi galbene ţipă pe lemnul dulapurilor, pe marmura căminelor, pe fruntea obtuză a unor personaje plicticoase. Ai zice că modelul şi apartamentul îl silesc pe Vuillard să le descrie fără să-i lase bucuria unei vanităţi oricît de mici. Obiectele capătă o somptuozitate ieftină care îndobitoceşte chipurile. Nu mai respirăm decît acreala obiectelor de aramă şi praful covoarelor vechi, roase de molii, pe care calcă notabilităţile. Farmecul se destramă. Incepînd cu anul 1905, locul intimistului cu tonuri rar întîlnite, al „maestrului griurilor şi al tentelor discontinui“ (Charles Chassé), care ne place şi acum, este luat de un bun negustor de portrete[22], un pictor de ansambluri decorative care lucrează la comandă.

FELIX VALLOTTON

Vallotton are locul lui bine stabilit printre „profeţi“ şi taşişti. Este şi el un intimist, ca şi ceilalţi, dar un intimist feroce, un realist în felul lui Octav Mirbeau căruia i-a şi făcut portretul. Acest băştinaş din Vaudois, cu încă- păţînarea lui vrednică de un protest, este un pictor *deosebit.* Sinceră, chiar cinică, pictura lui oscilează între „aspecte amare de viaţă“ pe care cade lumina unei lămpi cu abajur, şi rîvna migăloasă care se vede în portrete şi în naturile moarte. Această pictură are uneori ceva stins, o opacitate fără lumină care-l opune pe autorul ei unui Seurat, de pildă, şi-l face să fie un pictor fără vibraţie.
Cu toate acestea, Vallotton a creat o artă care ţine în acelaşi timp de individualitatea anarhică, de

[22] Pînă la expoziţia din 1938, Vuillard îşi ţinuse ascunse portretele. Lumea şoptea: „este un La Tour al vremurilor noastre“. Dar încă nu fusese văzută galeria aceea obositoare cu prea multe detalii – un adevărat inventar de portărel.

causticitatea puţin cam seacă şi precisă a unui Jules Renard, precum şi de invenţia proprie lui Picasso, care, prin anumite îndrăzneli, este unul din precursorii acestuia. Un realism dezamăgit, care pune stăpînire pînă şi pe tehnica lui, adesea prea imitativă, alternează cu deformările, destul de stranii, ale nudurilor cu rotunjimi obsedante şi de un erotism aproape bolnăvicios. Este o pictură care uneori dovedeşte că autorul are spirit. Dar nu are întotdeauna calitatea anumitor bucăţi ale căror valori sînt deosebit de bine nuanţate, în peisaje, voit naive şi stilizate, se vede o înclinare, n-aş spune spre simplitate ci spre simplificare.

Totul este lipsit de căldură. Adesea nu-i vorba decît de nişte însemnări. Ar fi totuşi nedrept să neglijăm sau chiar să subestimăm opera şi personalitatea lui Félix Vallotton. Am văzut nişte pînze de-ale lui care sînt de un pesimism acid şi teribil. Avea oroare de ceea ce era frumos, cretos sau fad – atribute ce aveau să ducă la pieire opera atît de bine începută a unui Maurice Denis şi aceea, încărcată de imagini, a unui K.X. Roussel. El nu s-ar fi rătăcit în istorismul şi în simbolismul laborios al unui Hodler. Avînd ochiul ager, spiritul cinstit şi îndrăzneţ, Vallotton este, poate, singurul din generaţia lui, care a îndrăznit să-şi pună şevaletul în faţa unor modele socotite pînă atunci *imposibile* şi rezervate „repertoriului“ – „Societăţii artiştilor francezi“. Am văzut pictat de el un apus de soare pe mare, de neuitat, viu colorat, cu modulaţii violete şi galbene de o îndrăzneală într-adevăr extraordinară. Prin urmare, ce l-a împiedicat pe Vallotton să stea alături de Bonnard şi de Vuillard, Vuillard cel dinainte de 1905? Lipsa de încredere în sine, neputinţa specific romandă de a crede în ceea ce făcea şi de a pune pe artă, şi numai pe artă, tot preţul vieţii. Vallotton s-a îndoit prea mult de forţa sa, mergînd pînă la a încerca să scrie nişte romane ciudate, dar fără valoare.

Mai mult decît atît: nu s-a eliberat îndeajuns de atracţia prea puternică pe care o exercită în general natura asupra unui om din Lausanne. La el, se dă întotdeauna o luptă între simţul văzului (cu tentaţia de a reproduce ceea ce se înfăţişează ochilor) şi viziune (în care totul se transformă şi se compune). De aici provine acea

despuiere, acel ceva lipsit de prospeţime, un soi de vagă *ruşine* care se desprinde din opera lui. Uneori, cuprins de o misoginie ce-o întrece chiar şi pe aceea a lui Degas, uzînd cu plăcere parcă, de prost gust şi chiar de sordid, Vallotton a pictat nuduri de o obsedantă bestialitate. Tot el este autorul unor portrete de o puternică expresie, al unor mese cu jucători, al unor uluitoare evocări de plaje semănate cu oameni abrutizaţi, al unor scene de pădure străbătute de oameni ce se plimbă duminica, opere majore[23] impregnate de observaţie, de plictiseală şi de umor trist.

Pictorul se judeca fără să se cruţe. Iată în ce fel, dezabuzat, îşi stabileşte bilanţul în 1920: „Reluări, lucrări izbutite desigur, dar nici urmă de îndrăzneală, nimic, de fapt, care să-l poată exalta pe tristul individ care sînt eu. Cîteva slabe succese, pe lîngă nişte oameni destul de nepricepuţi au adăugat amărăciunea cuvenită. Nu simt în suflet nici un fel de mîndrie". În Vallotton am putea vedea un nepot al lui A miel, pe care nevoia de introspecţie îl împiedica să se lase pradă efuziunilor particulare. Totuşi, pictura lui, riguros supravegheată de *ecorşeu,* este, în zilele sale cele mai bune, de o mare ascuţime în sordidul ei, expresia concentrată a unui ridicol ce-o face să fie o imagine implacabilă a realităţii.

UN MIC MAESTRU: POUGNY

În nişte picturi de dimensiuni foarte mici, la vreo treizeci de ani după manifestările majore ale nabiştilor-intimişti, Pougny ne înfăţişează împinsă pînă la ultima expresie a gustului, pînă la punctul de dispariţie, esenţa acestei maniere de a vedea şi de a concepe arta. Un taşism vibrant, spontan în aparenţă, dar nuanţat artistic, totul se regăseşte la el, pînă şi acea *tremurare* care împrumută lucrului evocat nu ştiu ce aură de incertitudine.

Pougny este omul unui singur tablou, de fapt mereu acelaşi, sub diferitele variaţii ale aparenţei formale şi colorate, dar atrăgătoare, foarte pictural, aproape

[23] Nu voi uita să amintesc gravurile pe lemn, scenele de stradă şi din viaţa de burlac precum şi *Cartea măştilor.* Aici, adică în „alb şi negru", Vallotton mi se pare inimitabil.

comestibil şi de un farmec în faţa căruia ochii unui cunoscător nu pot rezista.
La Pougny îmi place, înainte de orice, un lucru rar întîlnit: cunoaşterea propriilor sale calităţi de artist. Paharul meu este mic, dar cu el voi bea, ar putea spune acest francez, născut în Rusia, dar de origine italiană. O intuiţie rară l-a făcut să prefere situaţia de „mic maestru" aceleia, mai ambiţioase, de „maestru" pur şi simplu. Acestui punct de vedere exclusivist îi datorează Pougny, fără îndoială, unul din talentele cele mai comunicative pe care le cunosc eu. Substanţa aceasta care, pe- spaţii întinse, poate, s-ar fi spulberat, s-ar fi diluat, ne încîntă în tablourile acestea mici, pictate, de cele mai multe ori, pe hîrtie. îl rog însă pe cititor să creadă că nu dimensiunile minuscule ale lucrărilor lui Poungy mă determină să scriu acestea. În formatul redus, artistul nu are rînduirea aceea monumentală care face ca cea mai neînsemnată miniatură a lui Fouquet sau a fraţilor Limbourg să fie formidabilă, nici acea profunzime a viziunii care face ca *Tîrgul de la Impruneta* sau *Campo Vaccino* să fie nişte imense opere de mici dimensiuni. El este pictorul delicat al unei anumite senzaţii vibrante, muzicale, aeriene, puţin cam imprecisă şi plăcut luminoasă.

PIERRE LAPRADE

întrucît este vorba despre micii maeştri, nu mi-aş ierta-o dacă l-aş uita pe unul dintre ei, căruia, pînă acum, nimeni n-a ştiut să-i aducă laude: vreau să vorbesc despre Pierre Laprade care, fără nici o pretenţie, într-o atmosferă liniştită, a izbutit uneori să ne încînte. Este, desigur, inegal, uneori chiar obositor cînd are prostul gust să picteze măşti şi paiaţe puse pe pernele de mătase din salon, dar cunosc tablouri de Laprade, vederi din Florenţa, de la San Miniato, din Chartres, a cărei catedrală se ridică din lanurile de grîu copt, din grădina Tuile- ries plină de ghirlande de trandafiri, tablouri în ulei sau acuarele care ne duc cu gîndul la unele balade de Chopin, prin graţia lor, emoţia subtilă şi mirosul umed de grădină.

Laprade era cu unsprezece ani mai tînăr decît Bonnard, cu care se asemăna întrucîtva, deşi n-a avut niciodată îndrăznelile acestuia, manifestările puternice şi mai ales acea agresivitate batjocoritoare care fac forţa muşcătoare a marelui pictor născut la Fontenay-aux-Roses, unde a murit Laprade.

Nu m-aş mira dacă mai tîrziu operele acestui evocator fermecător vor fi tot mai preţuite.

FOVII

jpovismul se situează între 1895 şi 1905.

Această ultimă dată marchează consacrarea lui la Salonul de toamnă.

Henri Matisse mi-a povestit cum au fost adunate în acel an într-o sală de la Grand Palais toate pînzele cît de cît colorate, în cea mai mare parte opere ale unor pictori independenţi. În mijlocul acestei săli (unde se aflau şi *Femeile la scăldat* de Charles Guerin precum şi marele panou al lui Vuillard: *Muzica*), fusese pus un mulaj de Marque, un sculptor care făcea amoraşi dansînd şi busturi surîzătoare ca în timpul Renaşterii. Cînd aranjarea expoziţiei fu gata, Vauxcelles, criticul de artă, intră în sală, se apropie de Matisse, se uită la lucrările ţipătoare ale acestuia şi, aruncînd o privire înspre opera aceea drăgălaşă a lui Marque, spuse: „Pri- viţi-l pe Donatello în mijlocul fiarelor“[24].

La acest Salon, Matisse era susţinut de picturile prietenilor întîlniţi la Biette[25] şi ale „bătrî- nilor de la atelierul Gustave Moreau: Derain, Jean Puy, Rouault etc... Prezenta mai multe pînze, printre care *Femeia cu pălărie* şi *Fereastra deschisă*, puse alături de *Les Baigneurs* a lui Cézanne şi de *Leul aruncîndu-se asupra antilopei* a lui Henry Rousseau, pus la loc de cinste. Rouault expusese *Saltimbanci, cabotini şi paiaţe* ; Derain un tablou cu *Uscatul pînzelor,* un port; Jean Puy o *Plimbare pe sub pini*; Manguin *Siesta,* iar Valtat o *Marină.*

Noua echipă fu remarcată de Gustave Geffroy şi de Louis Vauxcelles, cei doi mari critici din acea vreme. Revista *Illustration* (fără să se angajeze în vreun fel!) a consacrat o pagină întreagă acestor înnoitori.

Fovismul a fost botezat atunci, însă el exista de vreo zece ani. Pictorii acestui grup revoluţionar lucrau pe atunci, fără să-şi vîndă pînzele. „Eram fericiţi, foarte liberi“, mi-a spus Matisse, „nu aveam nici o obligaţie, ne puteam asculta pe noi înşine“. Dar îi puteau „asculta[14] şi pe alţii. Ar fi nedrept dacă n-am recunoaşte în fovismul lui Matisse (vezi tabloul: *Lux, linişte şi voluptate)* influenţa neo-impresionişţilor. Vizitarea, la Druet, în 1903, a unei

---

[24] În franceză „fauves” (N.Tr.)

[25] După închiderea atelierului Camillo, unde venea Eugène Carrière pentru retuşuri, Matisse şi tovarăşii lui s-au dus să lucreze la Biette, unul dintre ei, care locuia pe strada Dutot, şi unde pictau cu toţii acelaşi model.

importante expoziţii Signac,[26] îl hotărîse pe Matisse să mărească şi mai mult *pastilele* pointillisme-ului (Signac făcuse mai înainte tuşe dreptunghiulare destul de mari), să le mlădieze, să le integreze formei, să le răspîndească pe planurile de vibraţie ale pînzei.

Dar fovismul mai avea o origine, aceea care amintea mai ales pilda lui Van Gogh. Un fapt destul de surprinzător: din toată producţia care se resimte de această tendinţă, cele mai strălucitoare sînt tot operele lui Vlaminck.

Iată o dovadă. Într-un text care pînă acum a rămas, cred, inedit, Guillaume Apollinaire povesteşte după cum urmează debuturile fovis- mului de la Chatou:[27]

„În 1900[28], pe la începutul toamnei, un tînăr instalat pe insula Grenouillère, picta podul din Chatou. Picta repede, folosind culori pure şi aproape că terminase această pînză cu tonuri strălucitoare cînd, auzind pe cineva tuşind în spatele lui, tînărul artist care se numea Maurice de Vlaminck se întoarse deodată şi zări un tînăr înalt care se uita cu interes la lucrarea lui". „Noul sosit, penume André Derain, ceru să fie iertat pentru curiozitatea lui, însă era şi el pictor. Gheaţa fusese spartă. începură să vorbească despre pictură. Maurice de Vlaminck cunoştea operele impresioniştilor : Manet, Monet Sisley, Cézanne, pe care Derain nu-i ştia încă. Au vorbit şi despre Van Gogh şi despre Gauguin. Se înnoptă şi, în ceaţacare se ridica de pe Sena, cei doi tineri artişti vorbiră pînă la miezul nopţii cînd, urcînd pe podul de la Chatou, se îndreptară către casele lor.

„Maurice de Vlaminck locuia la Rueil iar Derain la Chatou. După aceea se întîlniră zilnic şi pasiunea lor pentru noutăţile din pictură sporea tot mai mult. Maurice de Vlaicinck, veşnic în căutare de curiozităţi estetice, cumpărase de la vechituri, în timpul plimbărilor lui prin satele de pe malul Senei, sculpturi, măşti, fetişuri tăiate în lemn de către artiştii negri din Africa franceză şi

---

[26] Va trebui, într-o zi, să se recunoască adevărata valoare a contribuţiei unui pictor ca Signac.

[27] Cealaltă ramură a fovismului al cărei cel md ilustru reprezentant e Matisse, a luat naştere în atelierul lui Gustave *Mnreau.*

[28] într-o conversaţie relatată de Louis Vauxcelles, Vlaminck situează înainte de 1900 întîlnirea lui cu André Derain la Chatou.

aduse de către marinari sau de exploratori. în aceste opere groteşti, de un misticism grosolan, el găsea, fără îndoială, analogii cu picturile, gravurile şi sculpturile făcute de Gauguin care se inspirase fie din troiţele bretone, fie din sculpturile sălbatice din Oceania, unde acest artist se retrăsese pentru a fugi de civilizaţia europeană."

„Oricum, aceste fetişuri africane provocară o adîncă impresie asupra lui André Derain, care le privea cu îngăduinţă, admirînd măiestria cu care artiştii din Guineea sau Congo izbuteau să redea figura omenească fără să folosească vreun element împrumutat din viziunea directă." „Gustul lui Maurice de Vlaminck pentru sculpturile negre şi meditaţiile lui André Derain asupra acestor obiecte bizare, într-o vreme cînd impresioniştii sfărîmaseră în sfîrşit lanţurile academice care ţineau încătuşată pictura, aveau să influenţeze în mod hotărîtor destinele artei franceze"[29].

Primei echipe de fovi —din care făcea parte şi Marquet, Camoin şi Georges Braque – i se adăugă puţin mai tîrziu, prin 1906, un tînăr pictor, al cărui desen şi colorit aveau un farmec de-a dreptul mozartian: Raoul Dufy. Influenţat de picturile din Extremul Orient, fovismul aduna în planul şi în volumul colorat petele risipite, caracteristice picturii postimpre- sioniste. Exalta personalitatea menţinînd-o în- tr-un entuziasm neobosit pentru culoare, într-o stare comparabilă cu izbucnirea violentă proprie lui Van Gogh. Cele ce s-au spus despre Matisse se potrivesc tuturor fovilor, ale căror tablouri ne fac să ne gîndim la portocale şi sînt, ca şi acestea „nişte fructe ce cresc la o lumină strălucitoare". Asistăm la o orgie de culori vii, de tuşe ce mai amintesc încă neoimpresionismul, însă cu intenţii mai puţin sistematic fărîmiţate, mai monumentale, cu planuri roşii, galbene şi albastre bine echilibrate, vibrînd de o forţă şi de o intensitate meridională. De altfel, fovii şi-au compus paleta în lumina de la Collioure. Fovismul este un moment sălbatec, arzător, din istoria picturii. Incetînd

[29] Extras dintr-o conferinţă ţinută la Berlin în 1912, despre o expoziţie, al cărei text multiplicat mi-a fost transmis, pr.'n 1„932, de către Robert Delaunay. Titlul conferinţei era: *începutul Cubismului.* Se vede limpede că Apollinaire nu făcea nici o deosebire între fovism şi începuturile cubismului.

de a mai fi atît de formală, tehnica face un loc larg spontaneităţii de expresie. Trăsături groase, gen *image d'Epi- nal*, înconjoară figurile esenţiale, şi aceasta dă un aer de rudenie tablourilor tuturor adepţilor acestei mişcări[30]. Totul este văzut în mare ca un *decor,* în sensul oriental al acestui cuvînt. Cubismul – inspirat mai ales din formele sintetice ale artei negre —nu va întîrzia să diminueze intensitatea acestor sărbători ale culorii pentru a restabili o construcţie mai austeră.

TRIUMFUL LUI MATISSE

Moarte şi înviere

Moartea lui Matisse lasă în urmă o impresie de sărăcie. Era una din gloriile lumii, iar pentru Franţa, Franţa picturii, mîndria ei cea mai îndreptăţită. La el, culoarea a avut rezonanţe neprevăzute, desenul s-a îmbogăţit cu ritmuri necunoscute pînă atunci, forma a prins din nou grai.

La Lyon, la Ci miez am avut norocul să trăiesc în preajma acestui om care era, fără îndoială cel mai mare pictor în viaţă. Pe vremea aceea, Matisse tocmai suferise o operaţie destul de grea. Silit să stea într-o lungă

---

[30] Distingem totuşi sonoritatea, ascuţimea excesivă a tonurilor în împestritările ţipătoare ale lui Vlaminck, promotorul mişcării. Uneori, lucrările lui Derain amintesc afişele, puternic influenţate de Gauguin. Braque se deosebeşte prin tuşele lui uşoare şi fineţea unui anumit roz-mov. Cît despre Matisse, pentru el fovismul nu avea să fie un exces: hipcr- colorare sau nebunie de tinereţe. Matisse (urmat în acel moment de Marquet), avea să evolueze cu măsură, fără să existe vreodată vreo ruptură reală între opera sa de fov şi opera sa ulterioară. Ar mai trebui să-i plasăm printre fovi pe încă doi pictori: Charles Camoin şi Maurice Marinot. în ceea ce-l priveşte pe Camoin care, alături de Manguin şi Puy, reprezenta tendinţa moderată a grupului, aceea a „fovilor domesticiţi", opere ca portretul artistului îmbrăcat soldăţeşte, portretul lui Albert Marquet sau *Saltimbancâ odihnindu-se* (1903) sînt caracteristice pentru o factură largă şi vie. Marinot, deşi de atunci a apucat pe alte căbîn epoca fovistă a pictat opere în culori multe şi vesele. în sfîrşit, deşi nu au fost cu adevărat fovi, s-ar cădea să menţionăm încă doi pictori care se situează între impresionism şi fo- vism: Rik Wouters din Malines, pictorul bucuriei de a trăi, singurul, alături de Evenepoel şi Ensor, dintre pictorii din nord, de o oarecare vitalitate, şi genevezul Maurice Barraud, ale cărui prime opere valoroase se situează între Matisse şi Pascin. în sfîrşit, l-am putea ataşa fovismului pe canadianul James Willson Morrice (1864—1924) care dă dovadă de un sentiment delicat în evocările Parisului, asemănătoare uneori, cu cele ale lui Bonnard.

convalescenţă, fără să i se dea voie să se reapuce de lucrul căruia îi dăruise toată viaţa, marele artist fu gata să-mi povestească despre el, ca să-şi omoare timpul. Numeroasele lucrări văzute şi revăzute atunci, îmi alunecau prin amintire şi se aşază peste pînzele care jalonează această existenţă unică. Căci Matisse era legat, trup şi suflet, de arta sa. El nu trăia decît pentru şi prin pictură. Cînd l-am întrebat cum ajunsese să picteze, mi-a răspuns fără şovăială: „ca un animal care se duce la ceea ce-i place".
Au urmat zilele pline de lumină de la „Regina" un apartament mare, de unde se vedea toată Nisa şi unde urcam zilnic. După discuţiile noastre (lui Matisse îi plăcea să le zică „trăncăneli"), pictorul se mai ducea să deseneze în grădină, în faţa casei. Lucra pînă se înnopta. Frunzele pe care le vedeam acolo, risipite sub cerul liber – dud, coacăze, filodendron, smochin – îmi amintesc că mi-au fost arătate într-o dimineaţă, de Matisse, captive în caietul lui lunguieţ, unde le desenase, şi pe care-l deschidea larg pe masa de marmură. Desenul, care se întindea de pe pagina din stînga pînă pe cea din dreapta, le dădea de acum înainte o unitate de ritm şi de dans şi le făcea inseparabile unele de celelalte. Ce mult mă interesa atunci frunzuliţa aceasta ale cărei semene fremătau uşor în jurul nostru mişcate de vîntul ce se ridica de pe mare. Un vrăjitor găsise un mijloc unic de a alege aceste frunze dezordonate, înmulţite la infinit pe toţi arborii pămîntului, de a le aduna laolaltă, de a le împleti, de a le face să vorbească limbajul suprem.

Biografia lui Matisse se poate scrie' în cîteva rînduri. S-a născut la Cateau-Cambresis (departamentul nord), la 31 decembrie 1869. Părăsind, la Paris, studiile de drept abia începute, se înscrie la Academia Julian şi la Şcoala de Arte Frumoase, în atelierul lui Gustave Moreau. După o perioadă de lucru în Bretania şi cîteva călătorii – la Londra şi în Corsica, cînd s-a căsătorit (1898), pictorul a cunoscut cîţiva ani de lipsuri materiale. În 1906, *Bucuria dea trăi*, stîrneşte scandal la Salonul Independenţilor. Totuşi Matisse îşi găseşte primii cumpărători: părintele Thénard, Maurice Level, fraţii Stein, Vollard. După ce a petrecut mai mult timp în Spania, în Algeria şi în Maroc, se duce la Moscova (1912), la Sciukin, un iubitor de artă

foarte bogat, pentru care face cîteva panouri. Se stabileşte la Nisa. Între timp, are cîteva expoziţii pînă la cele de ansamblu, de la Barnheim-Jeune, în 1923, şi de la Georges Petit, din 1931. După cîteva călătorii în America şi în insulele sudului, urmează exodul la Saint-Jean-de-Luz (1940), boala şi întoarcerea la Ci miez, unde nu-şi va opri lucrul decît cînd nu va mai avea încotro.

Printre atîtea minuni, revăd picturile care marchează etapele aceluia care, pentru generaţia noastră, a fost poetul neegalat al luminii şi al culorii: *Natura moartă cu joben*, pictată în cămăruţa de student de pe cheiul Saint-Michel (valorile sînt înghesuite şi coloritul cu totul deosebit); resturi de la masă şi peisaje cu stoguri de fîn pe care le aprind primele raze ale fovismului; vestita *Bucurie de a trăi*, în care dansul pune stăpînire pe spaţiu; seria de odalişte culcate. Interioarele cu obloanele întredeschise spre mare, *Dansul*, acel panou decorativ comandat de Barnes pentru fundaţia lui. Dar din toată această operă, mărturisesc că nu-mi place nimic mai mult decît o anumită *Femeie cu buchetul de flori* şi o *Femeie dormind*, din 1940. La această epocă şi în anii care au urmat, Matisse ne-a dat sinteza creaţiei sale de mai înainte. Niciodată pictura lui n-a fost mai densă, coloritul mai strălucitor, desenul mai liber. Asociind culori care pînă atunci nu mai stătuseră alături, el a scos din paletă un negru ca ardezia, un galben proaspăt, un roşu, un albastru de neuitat.

„Muncă neîntreruptă din zori pînă-n noapte“ le răspundea acelora care voiau să cunoască secretul artei minunate. Omul acesta nu stătea nici o clipă. Curiozitatea îl împingea către tot ce este vizibil în acest univers. S-a dus în Bre- tania ca să-şi compună gama de griuri. La Nisa a găsit lumina în cele mai subtile vibraţii ale ei. Mi-a spus că se dusese să vadă insulele sudului numai şi numai ca să se lase fermecat de culoarea apei şi a atmosferei. „Intrucît în munca mea limpezimea luminii este esenţială, am vrut să văd cum este aceasta în Pacific“, în general Matisse nu a lăsat un număr prea mare de pînze. „Singurii duşmani ai unui pictor sînt tablourile lui proaste“, îmi spunea el într-o dimineaţă, la Cimiez (priveam *Două femei stînd în fotoliu*, pe care tocmai îl terminase). Şi adăugă: „Nu pictez mai mult decît

şapte-opt tablouri pe an. Restul sînt doar studii. Abia atunci cînd mintea mi se odihneşte, cînd nu mai sînt preocupat de un detaliu, cînd ni-am hotărît asupra unei posibilităţi de prezentare, încep versiunea definitivă. Ştiind tabloul *pe de rost*, pot evita greutăţile care ar putea întîrzia execuţia şi m-ar putea împiedica să realizez sinteza".

L-am văzut pe Matisse ca om al unui singur lucru, înverşunîndu-se asupra unei singure experienţe, nebun după pictură, dorind fierbinte nu s-o lege de el, ci să se lege el, odată pentru totdeauna, de această metresă care cere foarte mult. Pentru el universul nu era făcut decît din forme înlănţuite, din lumini şi culori, din raporturi vizibile. Din domeniul vizual, în care se izolase de mult, Matisse a făcut un fel de absolut. Astfel, puritatea lui Matisse, fără a fi propriu- zis inumană, rămîne îngrădită în nu ştiu ce joc superior al limbajului plastic. Ea este supusă unui ordin de echilibru către care tindem cu toţii, pe care-l admirăm aşa cum admirăm un fenomen de-o armonie desăvîrşită: un diamant. Căci în pictorul nostru era ceva din acela care se priveşte, aş spune chiar, ca să fiu mai aproape de Valéry, „care se priveşte privindu-se".

De aici decurge acel egotism grav, un egotism necesar pe care Matisse îl adoptase definitiv şi care-i cerea atît rezervă în purtarea faţă de ceilalţi cît şi refuzul de a ceda în faţa sentimentului. Matisse avea întotdeauna ceva de urmărit, de precizat, de *captat*. Ochii lui albaştri, pofticioşi, cu corneea foarte bombată, se deschideau, ca o capcană, asupra fiinţelor şi a lucrurilor; era tiranic, după cum i-o cerea imaginea pe care voia s-o prindă.

Imaginea aceasta făcea corp cu propria lui persoană. Obiectul era numai pretextul ei. Matisse îi dădea chipul şi ritmul proprii artistului, omorînd, ca să zic aşa, prima lui realitate pentru a da naştere acelei realităţi secunde care este realitatea artei. Astfel, departe de a se putea uita pe sine în ceea ce picta şi de a se da deoparte în faţa convingerii interioare care ar fi făcut din el purtătorul unui adevăr revelat, transmiţătorul vreunei emoţii religioase, Matisse a dat tuturor picturilor sale însemnul şi trăsăturile propriului său chip. Însă, la el se întîlneşte

un fel de înaltă exigenţă, un fel de a se admite fără a se admira.
Avea nevoie să-şi poată privi întregul drum pe care-l străbătuse şi-şi călăuzea facultăţile de pictor cu un maximum de succes. Nu se lăsa în seama întîmplării, nu căuta liniile desenelor pe care le fac crăpăturile în zidurile vechi. Nu căuta niciodată în trecut concepţia vreunui maestru din care şi-ar fi putut face un idol sau pur şi simplu o *trambulină.* Matisse nu se simţea apăsat de tradiţie, şi nu cred că se va găsi cineva care să-mi poată arăta în opera lui, cea mai mică influenţă de la un pictor din trecut. El privea înainte, pătruns de ideile şi sentimentele veacului său.
De cînd decorase capela din Vence, Matisse lucra întruna. Făcea mai ales colaje. Amintin- du-ne întregul ciclu al muncii lui, putem măsura extrema importanţă a dispariţiei acestui artist. Nimic nu este de azvîrlit în acest ansamblu unde sculptura se adăugă picturii, dovedind aceeaşi putere de sinteză şi acel soi de dezinvoltură, de zvîcnire de viaţă care, în tot ce a făcut artistul, rupe gravitatea profundă a studiului. Matisse a deformat întotdeauna natura ţinînd seama de ceea ce voia el să spună. Linia se citeşte cu limpezime, ca să nu mai pomenim de lumina planurilor. În mişcarea ei, forma trage totul după sine. Este o artă făcută, mai înainte de orice, din omisiuni, o artă căreia o culoare unică, vibrantă, ascuţită, incomparabilă îi dă strălucirea unei bucurii care se află aici, gata oricînd să fie privită.

Pictorul şi modelul

îmi amintesc atelierul de la Cimiez, lumina aceea parcă prea puternică, curăţenia excesivă a obiectelor de pe masă; preludiul unor întrevederi mai secrete! Pe perete, ultima schiţă pe care o făcuse. Braţul modelului sprijinit pe cot, îl revăd în colţul oglinzii. Parcă şi acum Matisse ar fi acolo, îmbrăcat în halatul lui alb. Şi eu mă văd alături, privindu-l cum pictează. Se simţea că tot ce era în jurul lui, lucruri sau fiinţe, îi stăteau la dispoziţie: împinse de voinţa lui, păreau gata să-şi primească moartea.

Aşa am spus: moartea. între ochii şi mîna pictorului distanţa nu era ce părea că este. Despre Matisse nu se putea spune că privea şi transmitea pur şi simplu ce

văzuse („Ceea ce văd ochii mei“, răspundea Courbet, cînd era întrebat ce pictează). Ceea ce vedeau ochii lui Matisse era înregistrat în diferite profiluri; artistul se învîrtea în jur, prindea imaginea, o devora. Avea nevoie să ucidă realitatea, iar resturile modelului să nu mai fie decît un pretext pentru variaţiuni; în acel moment reda viaţă realităţii punîndu-i pecetea propriei sale închipuiri. Această operaţie misterioasă se făcea în mai mulţi timpi. Pînă ce-şi stăpînea subiectul, pînă ce-l asimila complet pentru a putea face tabloul, am văzut că Matisse parcurgea mai multe etape.

Patience, patience,
Patience dans Vazur!
Chaque atome de silence
Est la chance d'un ţruit mur[31]*!*

Matisse era omul care, cu mîna pregătită, ştia să aştepte momentul prielnic. Paleta era curată, nimic de prisos nu era pe ea, totul era rînduit cum se cuvine. Întîmplarea nu putea schimba nimic în aceste culori, aşa cum nu putea schimba nimic în cuvintele poetului *Aurorei.*

Doctorul, într-un timp i se zicea doctorul, pe cînd muncea la M. Jambon, decoratorul (prin 1900, Matisse lucra ca un rob, împreună cu alţii; picta ghemuit pe nişte fîşii care alunecau prin faţa lui: adevărată muncă de exploatat !). Şi aşa este: întotdeauna a semănat cu un medic, cu un „mare patron“ de spital. Pînă şi în faţa unui nud parcă scria o reţetă.

Gravitatea? Da, dar o gravitate care, uneori, era însoţită de o glumă de licean, de o caricatură făcută cu creta, pe spatele pînzei, scurtul moment de nebunie dintre două socoteli.

Acest egocentrist avea o particularitate: în loc să le impună celor din jur trăsăturile binecunoscute ale persoanei sale, el şi le împrumuta fără încetare de la lumea vizibilă şi concretă a imaginilor, de la ceea ce mişcă, freamătă, ferindu-se în acest fel, să dea despre sine o viziune monotonă şi încremenită. întotdeauna elimina analogiile. Cunoştea excesele metodei comparative la fel de bine ca pe acelea ale prudenţei. „Personalitatea mea este tot ce trece dincolo de măsura

[31] Răbdare, răbdare, / Răbdare în azur !/Fiecare atom de linişte / Este o şansă pentru un fruct copt! (N.Tr.)

compasului meu“, mi-a spus el într-o zi, reproducînd cuvintele unui sculptor. Matisse este pictorul diferenţei.
Era şi el încercuit, fără îndoială, dar se afla în mijlocul unei hore de metamorfoze care se lărgea pînă ce atingea acel absolut ce pentru el a fost pictura şi în care. fără să se lase cuprins de angelism, vedea un fel de puritate tăioasă deschizînd o cale către supranatural.
L-am reîntîlnit pe acest singuratec, căruia îi ajungea propriul adevăr, după evenimentele anului 1940, la fel de mîndru în arta lui, la fel de rupt de ceilalţi ca şi mai înainte: un mare mandarin (cuvîntul acesta, care nouă ne evocă ceva îndepărtat, pe el nu-l mira). Am reluat conversaţia întreruptă. El nu şi-a încetat monologul. Nega drama pe care am trăit-o cu toţii, refuzînd să simtă ruptura, rămînînd nevătămat în mijlocul evenimentelor. Aproape că ar fi putut spune, cu aceeaşi semeţie ca şi Mallarmé în timpul războiului din şaptezeci: „Nu admit ca şirul gîndirii noastre intime să fie întrerupt de atîtea ori“.
Matisse era din neamul stoicilor. Însă, datorită picturalului, deţinem tot ce-l caracteriza: fixitatea voluntară şi superbă, privirea cinstită, integră, aproape crudă, care purta în ea uluitoarea evidenţă a unei frumuseţi limitate la puterile văzului —fruct pe care ne-am mulţumi să-l contemplăm neobosiţi fără a încerca dorinţa de a-l mînca.
Miracolul este că pictura, ca atare, l-a putut ţine pe Matisse pînă la moarte în mrejele unei adevărate iubiri-pasiune. Alţi pictori s-au slujit de culori şi de forme pentru a ilustra discursul lor interior, pentru un *magnificat* înălţat creaţiei, pentru a exprima propria lor credinţă. Dar nu mai văd un altul care să fi căutat, ca el, să smulgă neîncetat răspunsuri de la acest sfinx cu chipul făcut numai din stricta reunire a posibilităţilor optice. Căci nu se poate spune că Matisse, ca om, a trecut prin şi în pictura lui, ca Delecroix de pildă, cu care-i
plăcea să fie comparat şi de la care moştenise acea paletă minunată. Dimpotrivă, pictura se năpustea asupra omului şi înnăbuşea totul. Priviţi : nu mai este loc decît pentru acest galben ca lămîia, pentru arabescul acestei linii îndelung gîndite, pentru acest acord pur. Numai ea singură şi în *limitele ei,* pictura deschide calea către nemărginit.

Pictorul şi modelul, am scris noi, în fruntea acestui paragraf. Am putea la fel de bine să spunem: Matisse şi imaginea lui... Căci, la urma urmei, este într-adevăr imaginea lui, metamorfozele imaginei sale pe care, printr-un act absolut de voinţă, pictorul le-a căutat şi recunoscut pretutindeni în universul înconjurător. Imaginea aceasta este luminoasă. Departe de a avea expresia înfrigurată a lui Narcis, ea ne trimite o lumină limpede, ca cea din Arcadia. în ea se răsfrînge pasărea închisă în colivia azurului. Este floare, fereastră deschisă spre mare, vas sau scoică, femeie ce doarme ziua la umbra frunzişului. Este dorinţă şi plăcere totdeodată. în ea nu pulsează timpul. Rară, pură ca diamantul, grecească după imaginea pe care ne-o facem noi astăzi (poate în mod greşit) despte Grecia, strigăt al unei materii divinizate, stridentă fără ecou înduioşător, această imagine îmi apare riguroasă, solitară, concepută cu semeţie şi splendoare – ca un roi ce s-a prins într-o horă fermecată.

PEISAJUL LUI MARQUET

Cum s-ar putea să nu-i facem loc aici unuia dintre cei mai buni artişti care a pictat Parisul, cheiurile şi malurile Senei? Cunosc cîteva tablouri vechi de-ale lui Marquet, *Rue Monge, Luxembourg*, care se numără printre cele mai frumoase studii pictate la începutul secolului. Destoinicia cu care Marquet îşi rînduia tuşele, îşi frămînta culoarea, făcea să vibreze valorile

conferindu-le o putere emotivă, nu-şi găseşte seamăn decît la Matisse, care, tot pe atunci, se lupta cu nişte grave naturi moarte. De altfel, cei doi prieteni au pictat adesea împreună în grădina Luxembourg (nu lucraseră ei, cot la cot, pentru decoraţia care trebuia să împodobească expoziţia din 1900?). Pictînd cerul, Marquet tot mai despărţea tuşele, însă ca un „divizionist“ ce se îndrepta către culoarea plină de strălucire a iovilor. Sublimul Matisse, observînd în pictura tovarăşului său o schimbare a desenului, acorduri frumoase de o armonie poate puţin cam spectaculoasă, pe scurt o tendinţă către ceva prea plăcut, îi spunea: „în

tabloul tău ar putea zbura şi un papagal“[32].
Dar să lăsăm deoparte numeroasele lucrări ale lui Marquet prin care, de atunci, a trecut „papagalul“ şi să ne ocupăm mai ales de acelea din frumoasa perioadă în care fovul picta într-o manieră largă, plină de prospeţime. Totul este pus în cîteva trăsături groase şi hotărîtoare. Restul spaţiului este o chestiune de nuanţe. O modulaţie ceţoasă, distanţată în griuri verzi, griuri roz, griuri *perle* dă evocării profunzimea de atmosferă. La Paris, totul este scăldat în aburii subţiri şi luminoşi care se lasă peste lucruri (din acest punct de vedere, un peisaj de Marquet are valoarea lui, originalitatea lui ; îmi amintesc că, la Muzeul Luxembourg, se afla un tablou cu malul Senei care mă încînta). în ultimii ani a fost mult imitat genul acesta de peisaj în care pictura este readusă la elementele esenţiale, subliniată bine de un desen, între liniile largi ale căruia pluteşte un abur de modulaţii. De ce oare Marquet, bun portretist cînd îl pictase pe André Rouveyre, destul de ciudat ca pictor de nuduri, se fixase cu încăpăţînare la un singur gen? Este sigur că, spre sfîrşitul vieţii ajunsese să fie, ca nimeni altul, făuritorul unui unic „motiv“ pregătindu-şi el însuşi, am putea spune, calificativul pentru micul Larousse. *Pei- sarâst francez*, asta a fost, dar în cam prea mare măsură. Precizări inutile, o tendinţă către descriere, întoarcerea la lupta (pe care am fi putut-o crede depăşită) cu o natură tot mai agresivă, un desen ce pare intimidat, rătăcit printre detaliile părţii esenţiale ale tabloului, o paletă care, dorind prea mult să atenueze tonurile, nu mai are strălucire, toate acestea întunecă puţin viziunea mea despre un Marquet ce luptă cu îndîrjire.
Prin 1928, pictorul şi soţia lui veniră să mă vadă în mica mea locuinţă cu mansardă pe care o aveam pe atunci pe *rue des Plantes.* Era foarte scund, avea capul prea mare pentru trupul lui, de parcă ar fi fost adăugat mai tîrziu. Semăna cu orice altceva, cu un cizmar, de pildă, numai cu un pictor nu. Era foarte simpatic, vorbea puţin şi nu se credea grozav în nici o privinţă. Părea că fuge de înrîuririle modei. Ceva foarte autentic se apăra în el. S-a

[32] Aceasta mi-a spus-o Matisse.

opri totuşi, la ceea ce i-a adus succes. Nu a vrut să-şi compromită trecutul aruncîndu-se în noi încercări. A pictat peisajul la care ne aşteptam. Dar, judecind ansamblul operei, se pot găsi atît de multe şi de încîntătoare vederi din Paris şi de pe malurile Senei, atîtea pînze în care verdele domol se aşterne pe apele cenuşii, pînze în care se văd podurile din insula Cité, între altele *Pont Neuf*, pe care Marquet îl vedea prin geamurile atelierului său şi pe care l-a pictat într-o foarte frumoasă nocturnă.

VLAMINCK

Ce să spunem despre pictura acestui uriaş blajin? Că, la început, pe vremea fovismului, a fost uimitoare; că perioada aşa-zis cezanniană, care a urmat, deşi mai puţin violentă, a fost şi ea de o factură plină de savoare. În ultimii ani, ne-am obişnuit atît de mult ca pictorul să ne arate nişte uliţe pline de zăpadă, printre şirurile de acoperişuri posomorite, nişte lanuri de grîu de o vulgaritate apăsătoare, cu buchete de flori gen *tablou care se vinde bine*, încît ne este greu să ne facem despre Vlaminck o idee obiectivă.

Subiectele lui? Mereu aceleaşi: masa cu „clondirul" şi cotletul fript, peisajul de iarnă şi, sub un cer brăzdat de ameninţări, casa liniştitoare. Să adăugăm cîteva portrete naive şi una sau două naturi moarte în manieră cubistă: este cam ce se poate vedea la acest lungan vesel care, la urma urmei, este simpatic. Vlaminck are o putere de bou ce trage la jug, o paletă în care predomină albastrul intens şi, cum se spunea altădată, *îndemînare.*

întrucît, văzînd picturile lui recente, sînt înclinat să fiu prea sever, cred că este drept să-i las să vorbească pe cei ce l-au cunoscut pe timpul cînd era în plină forţă de creaţie.

În 1920, Carco îl salută printe noii pictori francezi. El ne aminteşte că, în 1904, Vlaminck a expus pentru prima dată la Salonul Independenţilor, tablouri reprezentînd malurile Senei, remorchere, corăbii cu pînze ce se profilează pe cer, case la marginea apei, vase de pescuit. Gîndindu-se mai precis la ceea ce pictorului i se trage de

la om, Pierre Mac Orlan adaugă această notă importantă: „Intîlnesc adesea în opera lui Vlaminck dovezile unei mizerii pur sociale... Vlaminck şi-a-făcut un loc sub soare; pentru muncitor el realizează un fel de victorie; este pictorul delegat al proletarului.“ Iar Marcel Sauvage, cel mai recent biograf al lui, spune cu multă dreptate că, „la orizontul tuturor peisajelor acestui pictor se află fumul minei“, osteneala difuză a minerilor, cîmpurile de zgură fumegîndă, apărute o dată cu viaţa modernă“ În perioada sa fovistă, Vlaminck folosea „cu un fel de sălbăticie turbată, stîrnită de obiectul pe care voia să-l picteze, vopseaua ce ieşea din tub“, aşa cum ne-o aminteşte autorul lui *Jcsus la Caille*[33]. Atunci au izbucnit focurile de artificii, după pilda lui Van Gogh şi îndepărtîn- du-se întrucîtva de acesta.

Dar să-l lăsăm pe pictor să vorbească singur: „Fovismul nu era o invenţie, o atitudine, scrie el, ci un fel de a fi, de a acţiona, de a gîndi. Cînd Derain venea în permisie, plecam dis-de- dimineaţă în căutarea unui model. Cînd ne apropiam, sturzii, ciorcîrliile îşi luau zborul spre cerul senin. Mergeam de-a lungul Senei pînă la Saint-Ouen. Eram la fel de entuziasmaţi, pe cît eram de neobosiţi şi de bine dispuşi. Nu aveam decît cinci franci în buzunar, dar nici nu ne trebuia mai mult. Mîncam ce se întîmpla, o bucată de cîrnat, nişte carne sărată; ne plăcea orice, iar viaţa ni se părea frumoasă: fata care ne servea la masă, cocioabele în lumina soarelui, remorcherele care treceau trăgînd după ele un şir de vase de pescuit.“

În 1906, Vlaminck împlineşte treizeci de ani. îi frecventează pe Picasso, Max Jacob, Van Dongen, André Sal mon, Apollinaire. Acesta din urmă subliniază, în *Revue des Lettres et des Arts*, „simţul flamand al bucuriei“ pe care-l vede la Vaminck, şi faptul că „totul îi zîm- beşte“. Pictorul vinde atunci un tablou la Salonul Independenţilor. Lucrările lui încep să fie căutate. Pe vremea aceea Vlaminck era un sportiv.

Ne putem întreba de ce după perioada fovistă, Vlaminck n-a pictat în manieră cubistă. Există totuşi, în naturile moarte din 1907 şi 1908, o căutare constructivă în acest sens. Dar nu-i plăcea să fie constrîns. „Uniforma cubistă, îi spunea el lui Fels, mi se pare prea cazonă. Cazarma mă

[33] Francis Carco. (N.Tr.)

face neurastenic, Har disciplina cubistă îmi aminteşte ce zicea tatăl meu: „Regimentul îţi va prinde bine, căci formează caracterul ! “
De fapt Vlaminck este un fel de apărător al vieţii animale, un atlet al picturii. Oare pentru aceasta Salmon i-o fi zis într-o zi pictorului de la Chatou că *se făleşte cu incultura lui*? Fie că-i adevărat, fie că nu, cuvintele acestea i se potrivesc şi-l situează pe Vlaminck la antipodul unui Matisee sau al unui Dufy, în zona pictorilor violent antiintelectuali al căror arhetip pare să fi fost marele Courbet. Astăzi rîdem de poetica aceasta sumară de ţăran din Chatou, dacă nu chiar de pe ţărmul Dunării. Cu toate acestea, aşa mărginită cum a fost, ea a fost de folos pictorilor tineri care, după Gustave Moreau, tindeau să alunece în excesele erudiţiei.

ANDRÉ DERAIN

Ce era aşa de deosebit la acest pictor a cărui operă se moleşise de multă vreme din pricina concesiilor făcute academismului (nu mai picta decît peisaje odihnitoare, urmînd regulile cu sfinţenie). Trebuie s-o spunem noi? Acum mai bine de treizeci de ani, Derain se număra încă printre cei cinci sau şase şefi ai noului curent în pictură. Din 1900 pînă în 1920, el făcuse parte din acele echipe de avangardă care au influenţat orientarea artelor plastice.
În jurul acestui vlăjgan se ţesea un fel de legendă al cărei erou în ţinută de biciclist —cu pipă şi pulover — avea în el ceva de preţ şi un soi de blîndeţe. Derain, amestec de îndrăzneală şi cultură prudentă, îşi atrăgea admiraţia unor grupuri mici, dezarmate, dar care alcătuiau o elită de care se ţinea seama.
La început (se născuse la Chatou la 10 iunie 1880), Derain se număra printre cei dintîi fovi. Alături' de Matisse şi de Vlaminck, fusese chiar unul dintre promotorii acelei mişcări spontane care încerca să reducă la plan şi la volumul colorat petele încă risipite ale impresionismului. Fovismul exalta personalitatea dar o menţinea totuşi într-o necontenită excitaţie faţă de culori. „S-a aruncat un borcan de vopsea în obrazul

publicului“, striga un vizitator ursuz, ieşind de la Salonul de toamnă din 1905.
împins de Vlaminck să se inspire din vîrtejul strălucitor al lui Van Gogh, Derain se lansase într-un minunat desfrîu de tuşe care mai purtau încă pecetea neoimpresionismului. Se lăsase cuprins de acea pictură care nu cunoştea nici un frîu, arzătoare, anti-metodică, a cărei tehnică, nemaifiind atît de formală, lăsa un loc foarte mare spontaneităţii de expresie. Linii groase, cam sălbatice, închid formele esenţiale viu colorate.
Se ştie cît de mare avea să fie influenţa artei negre, a cărei frumuseţe nudă era apreciată de Derain, asupra fovismului şi a cubismului. Cu toate acestea, Derain nu va adera la această din urmă estetică. Proba focului prin care trecuse în timpul perioadei lui foviste l-a făcut să se teamă de ceea ce-i putea părea, pe nedrept, o întoarcere la elementar. A optat, aşadar, pentru arhaism.
De atunci, Derain a stat cu hotărîre deoparte, chiar izolat, visînd, fără îndoială, să ajungă un călăuzitor al noilor tendinţe. Prin compoziţii destul de întunecate, de o austeritate seacă şi aproape monotonă *(Cina cea de taină,* 1907; *Băutorii de vin*, 1913) amintea de vechii maeştri florentini şi de secretele pierdute ale clasicismului pentru care încerca, asemenea lui Mau- rice Denis, un sentiment de nostalgie. A mai pictat *Cavalerul* X, uimitor portret în picioare, compus pe diagonală, şi a desenat arbori în maniera lui Poussin.
A urmat căderea. Slăbind cu fiecare nouă pictură tot mai mult rigorismul, uneori excesiv, din operele anterioare, lăsîndu-se tot mai copleşit de natură şi de tentaţia de a o reproduce întrucît o acceptase cu prea multă uşurinţă ca model, arta lui Derain ajunge la vlăguire. „Indemînarea“, acea îndemînare păcătoasă căpătată în ateliere, introduce în tablou semnele facilităţii. În culorile paletei s-au amestecat toate fluidităţile inconsistente, toate zemu- rile, toate reţetele pe care pictorul le renega pe vremuri. Figurile sale căpătară o expresie rotofeie. Pe un fond spălăcit, amintind de Corot, Derain ajunsese să nu mai fie decît propria sa umbră. Vlaminck nu s-a sfiit să spună despre acest vechi prieten: „Face pictură modernă pentru anticarii din Versailles“.
A ţinut-o astfel pînă la sfîrşit. Derain picta într-o

manieră învechită şi *presto*[34]. Făcea la iuţeală nuduri, scene de balet mitologic pe fond negru, cu două, trei tonuri calde, în stil pom- peian. Era văzut la Saint-Germain-des-Pres, aşezat pe terasă la „Les Trois Magots“, mare, gras, cam greoi, ţinînd pipa strînsă între dinţi şi scoţînd-o pentru a le vorbi prietenilor despre colaborarea de altă dată cu Diaghilev sau despre frumoasele picturi în culori, pe lemn, după *Pantagruel.* Stîrnea mirarea celor din jur cu întinsa lui cultură pe care, deşi mînca şi bea bine de felul lui, nu ştiuse s-o mistuie şi încă şi mai puţin s-o uite. Era redus, după cum a spus unul din criticii lui, „la starea de mare natură moartă spirituală“.

ROUAULT ŞI OPTICA SPIRITUALĂ A TIMPULUI NOSTRU

Nu ştiu dacă a fost suficient semnalată schimbarea care s-a petrecut în felul nostru de a vedea, în nevoia noastră de a vedea. Concepţia vizuală a oamenilor Renaşterii, moştenită de la androginatul grecesc, această reprezentare fizică a universului avînd în centru omul, nobil şi atlet, pare că-şi epuizase posibilităţile. Artele plastice —eliberate de orice imitaţie, de orice virtuozitate de către plastica cubismului – au fost modificate de drama din o mie nouă sute patruzeci. Arta ca *splendidă inutilitate* nu ne mai emoţionează cu adevărat. Strînsa legătură dintre om şi operă este o necesitate pe care o simte fiecare dintre noi. Artistul pe care-l aş-teptăm este acela care, ca şi Van Gogh, va stabili comuniunea cu forţele mute care ne înconjoară. Printre tendinţele care ies la iveală: arta explozivă, fragmentată, arta reluată eroic de la nucleu, să ne oprim la concepţia interioară, aceea a lui Giotto, a unui anumit Poussin – cel din *Cele patru anotimpuri –,* cea a lui Rembrandt. în fond, despre ce este vorba? Este vorba să se dea un corp plastic

[34] *Mi* s-a reproşat sinceritatea cu care am exprimat despre Derain, după moartea lui, o opinie pe care am avut-o întotdeauna. În 1927, în *Privire generală asupra picturii contemporane,* scrisesem, cu severitatea care-i caracterizează pe debutanţi, un adevărat rechizitoriu împotriva acestui pictor care, în tinereţe, fusese de o combativitate eroică.

unor valori interne fără a cădea în greşelile artei filozofice sau ale reprezentării istorice. Trebuie creată o scară a proporţiilor nu fizică, ci supranaturală. Ceea ce au făcut precolumbienii, oceanienii, africanii şi vechii pictori ai bisericilor romanice din Franţa, împinşi de credinţă sau, mai curînd, de magie, trebuie să facem şi noi la rîndul nostru (nu spun să refacem) fără a cădea în ambiguitatea ingenuităţii voit şi sistematic reconstituită. Catastrofa pe care am trăit-o în 1940 a spulberat credinţa amăgitoare în bunătatea omului şi a naturii. Este un lucru pe care nu numai că îl ştim, dar l-am şi înţeles. Purtăm în noi întunericul şi lumina, voinţa de a construi şi de a distruge, motivele de a crede şi a dispera. Viziunea acestui univers interior al omului ne-a dat-o Rouault.

Artă concentrată, de o densitate nemaiîntîlnită (Matisse, la Ci miez, mi-a arătat, în faţa a două reproduceri în culori după Van Gogh şi Rouault, prinse pe perete, că faţă de *Regele David* al lui Rouault, *Bărbatul cu urechea tăiată* părea o pictură din secolul al XVIII-lea), materia aceasta vulcanică nu are nimic seducător sau plăcut. Pictura lui Rouault ca şi, altădată, aceea neînţeleasă a lui Daumier, renunţă, cu bună ştiinţă, la bunul gust.

Foarte deosebită de aceea a lui Picasso (al cărui limbaj astăzi trece cu uşurinţă de la abstracţia geometrică la figuraţia concretă şi se impune prin bogăţia metamorfozelor sale), arta lui Rouault tinde către o *prezentare* (nu spun: reprezentare) concentrată a omului. Fără să vedem la el —deşi s-a hrănit cu Meroveu şi cu bătrînii maeştri bizantini pe care a ştiut să-i digere şi să-i transforme— o întoarcere la subiect, omul rămîne preocuparea centrală, dominantă, obsedantă. Dar, în vreme ce omul ca motiv principal de reprezentare, ca *subiect nobil,* a fost întotdeauna şi va rămîne – cred eu – principiul exterior al demonstraţiei academice, omul lui Rouault este tema interioară, raţiunea de a fi, obiectul nu subiectul tabloului. Omul lui Rouault este topit în ansamblul picturii, el se află în fiecare din elementele care compun această operă; în dragoste şi fraternitate, în slăvirea celui sărac şi a muncitorului, în Cristos batjocorit: *Ecce homo.*

Arta foloseşte la ceva fără ca autorul ei să dorească anume acest lucru. Este o mîngîiere, dar nu o binefacere. De aceea nu m-aş mira ca arta lui Rouault să fie socotită mai tîrziu ca o oglindă a lumii noastre; în mult mai mare măsură decît aceea a lui Rembrandt pentru omul din Amsterdam care trăia în 1632. Intenţia lui Rouault nu este să construiască o lume halucinantă, ci să utilizeze un limbaj pentru a exterioriza o credinţă, pentru a-i da un corp vizibil ochilor noştri. Arta lui Rouault este o artă religioasă, fie că are, fie că nu are scene religioase[1]; este religioasă cu atît mai mult cu cît acest pictor, frate cu proletarul, saltimbancul şi proscrisul, ne emoţionează mai ales prin omenia lui. Duşman al tuturor celor care predică din vîrful buzelor şi dau sentinţe arbitrare, Rouault denunţă^ fără întîrziere, disocierea, machiavelismul- În faţa acestei lungi

91 [1] Pînă şi într-un buchet de flori, Rouault este religios.

teorii de măscărici, în care prostituata este sora noastră întru milă, ne duce gîndul la François Villon. Rouault este omul care ia asupra lui greutatea condiţiei umane. Pictează cu propriul lui sînge, cu sîngele acesta pe care-l vedem închegat în materia stranie a pînzelor lui, care sînt ca nişte mantii de stîrnit taurii.

Stilul pe c^re eu l-am numit ciopîrţit, atît de vizibil în pictura actuală (şi care ar putea fi apropiat de muzica cu ritmuri smucite, care parcă fac explozie, a lui Hindemith) nu este fără legătură cu fenomenele din epoca noastră, epoca dezintegrării nucleului de uraniu. îngrămădirea de corpuri depersonalizate în gropile comune descoperite în 1943, universul concentraţionar, după cum i s-a spus, este un fenomen de acelaşi ordin negativ ca şi efectele bombei atomice. Cred în coincidenţe, în prevestirile intuiţiei colective. Caracterul unei epoci este influenţat de ele. Curiozitatea, orientarea pe care o ia simţul descoperirii, ca şi perversitatea noastră, sînt prezente aici. Totul este să descompui şi să recompui. Dar sentimentul profund al fiinţei este, la unii dintre noi, expresia unei iubiri care, prin om, se adresează cuiva mai măreţ decît omul. Aceşti „unii“ răspund negaţiei printr-un pericol; nu sînt liniştiţi, aşa cum se crede; eroismului fără speranţă către care neîncrezătorii îşi îndreaptă

faptele şi arta, ei îi opun o optică spirituală din care monştrii nu lipsesc, numai că sînt domesticiţi prin iertare.

Dincolo de Rouault şi de arta lui, ne interesează încercarea de a prezenta formele, nu explodate ci adunate cu mîna şi recompuse. Nu pictăm cu ideile sau cu intenţiile (şi încă şi mai puţin cu imaginile date de-a gata, oricît de seducătoare ar putea fi), pictăm cu o materie, cu vopsele. Transsubstanţierea se operează după aceea printr-un acord misterios care se poate realiza în mii de feluri. în jurul cărei figuri cu semnificaţie supranaturală se va ordona frumuseţea viitoare, aceea pe care artistul de astăzi s-a născut ca s-o plămădească cu mîinile sale? Cred că opera viitorului nu poate ieşi decît din dragoste. Stabilirea comunicaţiei va depinde de receptivitatea publicului, a acestui public pe care Rouault îl ia în serios şi în faţa căruia se dă în spectacol, însă cu generozitatea aceluia care nu se rupe niciodată de comunitate şi îi dăruie materia densă, adunată, concentrată a unor opere de neuitat, care par a-şi fi ocupat un loc sigur în timp.

Privind tablourile în ulei, guaşă, acvaforte, de la *Prostituatele* din 1903, care parcă au fost trecute prin albastru de rufe, şi *Saltimbanci, cabotini şi paiaţe,* din „Cuşca cu fiare", pînă la *Bătrînul Rege,* pe care mi l-a lăudat Matisse, şi recentul *Christ au Faubourg,* urmărim necesitatea internă din care au luat naştere. în această privinţă, Rouault este singurul francez, poate alături de Dau- mier, care a fost un spiritualist spontan, vreau să spun fără deformaţie intelectuală. Iar dacă Daumier a pictat ca un spectator laic al timpului său, ca un slujitor al „libertăţii de gîndire", Rouault a mers mai spontan şi într-un mod mai întemporal către ceea ce are un sens. Revolta lui nu este, nici pe departe, o revoltă de moment. Ea depăşeşte progresul umanităţii care a constituit aproape exclusiva speranţă a celor ce aşteptau în Patruzeci şi opt.

Pictura lui Rouault are acel caracter atemporal situat dar nu datat, care o face să fie ca un portret al omului etern în luptă cu o condiţie apăsătoare. O muncă cu

sudoarea frunţii, cum scrie în Sfînta Scriptură. Domnie, dacă nu a nedreptăţii, măcar a unei dreptăţi foarte relative. Mizerie a măreţiei, strălucire a sărăciei. Cît de departe sîntem, în faţa acestor judecători, a acestor prostituate, a acestor clovni, a acestor mahalale pustiite, da, cît sîntem de departe de frumosul care amuză, de arta care distrage prin însuşi artificiul ei. Pasta de care s-a folosit pictorul este ca o ceară în care s-a întipărit, fără să se interpună ceva, emoţia percepută. Nimic din ceea ce are preţ pentru omenire nu se face fără suferinţă;

93 Rouault ştia bine acest lucru şi *reprezentarea lui directă* nu ţintea nici plăcerea, nici descoperirea, era un fel de recunoştinţă. Ca pentru toţi vizionarii, începînd cu Leon Bloy pecare-l cunoscuse bine, pentru el realul era încărcat de sensuri, Aici îşi regăsea nelinişţea, nerăbdarea, mînia, se regăsea pe sine angajat. Pentru Georges Rou- ault, universul vizual era ca o imensă suprafaţă mişcătoare ale cărei umbre, lumini, culori, ritmuri încete sau repezi, simple sau complicate erau rezultatul unui impuls activ şi necontenit ce venea din adîncuri. Pentru el *problema limbajului* nu exista, întrucît limbajul făcea una cu actul, era acţiune ca şi limbajul poetului care folosind cuvinte uzuale, numeşte cu toată fiinţa lui, de parcă cuvîntul vechi atunci a fost creat.

Cred că prin aceasta se deosebeşte Rouault de ceilalţi pictori din generaţia lui şi, mai ales, de Matisse, care acorda concepţiei o atît de mare însemnătate. înţelegem uşor de ce Rouault nu voia să se vorbească de meseria lui, de procedeele lui. Ce importanţă aveau mijloacele: nu interesa decît rezultatul. Pentru el, ca şi pentru Claudel (Rouault mi-a spus că a suferit din pricina neînţelegerii pe care i-o arăta poetul celor *Cinci mari ode*[35]), arta nu era decît un mijloc, tehnica doar un pretext. Pentru aceşti doi oameni, pictura şi pcezia erau un limbaj fără valoare în sine, dar pe care o căpăta prin ceea ce-l făcea pe artist să se trezească şi-l silea să se exprime.

[35] Totuşi, Rouault a fost impresionat cînd, cu puţin înainte de a muri, Claudel i-a propus să-i ilustreze *Jeanne dCArc.* însă pictorul era prea obosit ca să se poată angaja în această lucrare.

Rouault a fost un imaginativ din familia lui Dante, Masaccio, Rembrandt, el n-a fost o oglindă care reflectă natura cum a putut fi Courbet, de pildă, ci un vizual care avea viziunea transcendentă a realităţii pe care n-o putea reda decît sporită de o semnificaţie profundă.

Aceasta explică lipsa variaţiei exterioare a picturilor lui, monotonă succesiune de capete de clovni, de „Mantii de toreadori", de peisaje bîntuite, care are o valoare mult mai mare prin ceea ce exprimă, decît prin ceea ce înfăţişează superficial.

Rouault şi-a pus pecetea pe tot ce a făcut. N-a lăsat niciodată materia fără viaţă ! Frămînta neobosit substanţa cu care-şi lucra pînzele, pe care făcea un fel de bucătărie stranie, revenind, îndrep- tînd toată vremea. Cu mîna, îngăduită cu mare umilinţă, Rouault imprima materiei emoţiile cele mai înălţătoare. Dar niciodată mîna n-a fost călăuza. Sprijinindu-se pe anumiţi artişti la care viaţa interioară a trecut mai înainte de orice, Georges Rouault era opus acelui *homo faber* şi fabricaţiei frumoase preconizate de Valéry. Nu era înzestrat cu virtuozitate, nu avea o metodă potrivit esteticii Renaşterii. La el, ca la artiştii din Ravenna, ca la anumiţi sculptori romanici, ca la Giotto sau la Fra Angelico, credinţa lua totul cu ea. Frumuseţea exterioară, armonia fizică, aceste moşteniri lăsate de păgînismul greco-roman, nu aveau nici o înrîurire asupra acestui creator care sacrifica pentru totdeauna scara proporţiilor frumoase (şi o compoziţie echilibrată simetric) în faţa unei scări de cu totul alt ordin, pe care o vedem luînd naştere în materia neliniştită şi chinuită a lui Van Gogh. Ordinea morală se substituie ordinei fizice, emoţia interioară plăcerii, viaţa care pulsează şi-i plină de sensuri, spectacolului. Puţin ne pasă că frumuseţea externă, cu care sînt obişnuiţi ochii noştri, nu se mai recunoaşte. Puţin ne pasă de vreme ce această frumuseţe tainică, mişcătoare, spirituală, această frumuseţe fără glumă, fără ostentaţie, a luat la el, ca şi la Rembrandt, locul superbului androgin sau al Venerei callipyge. Rouault este singurul creştin care *actualizează* în pictura lui drama epocii noastre. Deşteptarea conştiinţei religioase pusă deasupra valorii sigure, dar foarte

relative a virtuţilor temporale, caracterizează opera acestui vizionar. Cu Rounault arta, sătulă să mai fie propriul ei spectacol în- 95 tr-un exibiţionismorgolios, uneori chiar „angelic“, îşi reia funcţia ei adevărată, aceea de a se pierde pentru a se regăsi în actul picturii. Priviţi: totul este concentrat în această figură strînsă ca un pumn, în această substanţă făcută dintr-un sînge pe care l-am crede închegat în materie şi care poartă în el misterul salvării[36].

RAOUL DUFY SAU BUCURIA DE A PICTA

Aşa cum marea, în care soarele îşi leagănă pulberea strălucitoare, reface valul de atîtea ori făcut, tot aşa, pe cerul alb, norii scriu cu cretă figuri efemere. în faţa mea, pe pînza unei bărci îndepărtate, zboară un fluture mare cu aripile viu colorate. Depunînd pe o aripă fragilă focurile magiei sale, culoarea face să dea înapoi întinderile palide.
în clipa aceea, punînd tnîna pe condei, încerc să fac portretul prietenului dispărut.

Dufy este un pictor al bucuriei. Bucuria de a vedea, de a imagina, de a crea, fără a respinge vreodată realitatea lumii sensibile. Pictorul admitea fără nici o dificultate prezenţa unei reprezentări în tablourile sale: „Mi se cumpără subiecte, îmi spunea în glumă. Restul îl dau eu pe deasupra“.
în bucuria de a picta, la Dufy era ceva foarte civilizat. însă cultura lui era digerată şi uitată tocmai datorită acestei bucurii. De aici se trage prospeţimea scriiturii sale care, pe măsură ce desenul creşte, dă formă obiectelor. Iar faptul că picta cu mîna stîngă, fără să fie stîngaci, lasă să se vadă că artistul era conştient că ingenuitatea lui era salvată.
După perioada sa de fovism, la zece ani după ce debutase în impresionismul tîrziu, Dufy s-a apucat cu

[36] „Pentru mine, îmi scrie Charles Journet, Rouault este pictorul mizeriei umane, al celor şapte păcate capitale, – şi, în acelaşi timp, pictorul lumii ce se mîngîie cu Mîntuirea. Nimeni n-a apropiat aceste extreme mai mult ca el.”.

rîvnă să-şi^ moduleze planurile în manieră cézannianâ. Însă punctul de plecare al adevăratei lui formaţii este descoperirea lui Van Gogh. Scriitura tragică a olandezului se mlădiază la pictorul francez; devine mai uşoară; va lua aspectul acela cursiv, hotărît şi rapid în acelaşi timp, pe care japonezii l-au opus manierii occidentale.

Japonezii sînd adevăraţii maeştri ai desenului, considerat ca mod de exprimare prin linii şi semne. Faţă de ei, desenul celor mai buni dintre pictorii Renaşterii pare ţeapăn şi mărginit. Ceea ce facem noi cu ajutorul luminii şi al umbrei, adîncimea pe care o sugerăm în spaţiu, ceea ce pictura noastră capătă prin valoare sau pastă, la japonezi este evocat printr-un singur traseu linear, mărginit la suprafaţă. Pe lîngă ei, Vinci desenează cu nervii, Dürer cu mîna, Poussin cu creierul. Numai japonezii au izbutit să spună totul prin linia care desenează, modelează şi situează, în acelaşi timp doar pe un plan, lucrul evocat.

După ce multă vreme şi-a îmbîcsit pînzele cu vopsele, Dufy s-a oprit la desenul suplu al japonezilor. În timp ce alţii pictau cu adevărat, el, cu pensula în mînă, tot mai căuta.

Liniile se subţiau, alegerea era mai hotărî- tă. Pictorul putea să-şi continue opera, s-o ducă pînă la capăt fără a se îndepărta de ceea ce-i era propriu. îşi găsise limbajul.

Din ceea ce ne oferă realitatea vizibilă, Dufy alesese cîteva teme care-i plăceau cu deosebire; pînă la moarte a făcut un şir de variaţii pe aceste teme: străzi împodobite, porţiuni de plajă la Sainte-Adresse, concurs de regate, omagii lui Mozart, Bois de Boulogne, curse de cai, recepţii mondene, ferme şi păduri normande sau meridionale, concerte de fanfară sau orchestră, ogoare cu grîu, munca la cîmp,

treierişul. Printr-o alegere mai atentă, pictorul avea să ia din aceste date cîteva amănunte precise, de pildă: palmierul, balustrada, cheresteaua corăbiei, crosa viorii. Aceste elemente, pe care şi le însuşise atît de bine, deveniseră emblemele lui, mijloace de semnificare.

Dufy şi-a rezumat temele în decoraţiile în culori muşcătoare, pe pînză de bumbac, făcute pentru

Poiret. Le-a aşternut pe cele patru feţe de ceramică ale grădinilor lui de salon. Le-a întins pe panoul *Electricitatea*, cel mai mare tablou din lume, şi în cealaltă capodoperă, *Călătorie de la Paris la Sainte-Adresse şi pînă la mare*, şi care împodobeşte apartamentul doctorului Viard. în aceasta, în spaţiul inevitabil al tabloului, Dufy, imobilizînd în mod fericit ceea ce este schimbător, a izbutit să ne dea iluzia timpului care trece. Dar n-a făcut-o în manieră impresionistă, n-a pictat o oarecare oră-lumină pe care ziua o pune peste lucruri. El ne-a arătat desfăşurarea unei perioade al cărei centru şi inimă era el însuşi. Această pătrundere a timpului în tablou, n-am simţit-o nicăieri mai flagrantă decît în această operă[37].

Variaţiile lui Dufy, nu numai că nu-şi dăunau una alteia, dar chiar se sprijineau. Puse alături, fiecare are ceva ce emoţionează, întrucît tema este expusă, exprimată, amplificată de fiecare dată în alt fel. Ele reprezintă stările sufleteşti ale unui pictor deosebit de receptiv, care în fiecare pînză lua totul de la capăt. în etapele acestui vrăjitor nu este nici urmă de repetare ! îmi spunea: „Cînd ai obţinut un succes pentru cutare sau cutare lucru pe care l-ai făcut, trebuie să-i întorci repede spatele şi să te arunci într-o nouă aventură".

O altă trăsătură originală a lui Dufy, cea mai incontestabilă, este minunatul lui desen a cărui importanţă, după părerea mea, n-a fost îndea-

[37] Se mai întîlneşte şi în tablourile ce înfăţişează orchestre în plină activitate.'

juns subliniată. Cu mină de plumb, cu tuş, în negru sau în culori de ulei sau de acuarelă, desenul lui Dufy este alcătuit din nenumărate semne. Vorbeam cîndva de stenografie. Numai că semnele stenografiei sînt fixe, stereo- tipe. Nimic din aceasta nu se vede în desenul lui Dufy care, deşi are cîteva semne ce par mereu aceleaşi (accente circonflexe răsturnate de valurile mării, bucăţi de scoarţă de pin, volutele scoicii, frunzele pe ramuri) este tot timpul modificat şi îmbogăţit prin necontenita observare a lumii vizibile. Ca şi Proust, Dufy caută întruna un chilipir. II vedem reluînd, neobosit, „fraza cea mică“[38] dintr-o temă bine cunoscută de el, pentru a scoate din ea variaţiuni neaşteptate.

Nu cunosc ceva care ne-ar putea ului mai tare decît un desen de Dufy. Pictorul izbuteşte să traseze însăşi mişcarea fiinţei sale intime. Din mulţimea de pătrate, dreptunghiuri, triunghiuri, ovale, ideograme de tot soiul, se alcătuieşte farmecul unei viziuni ce se dăruie. Totul, pînă la inform, capătă un contur, o zvîcnire, un ritm. Cum ni se prezintă arborii, casele, personajele? în chip foarte deosebit. La Dufy totul este văzut din faţă, atacat de la mijloc. Totul este realitate artistică, nimic nu este natură cu adevărat. Prin desen şi culoare, pictorul ne transmite direct stările lui sufleteşti, emoţiile lui. în aşa măsură încît lucrurile nu mai vorbesc singure, ci cu ajutorul celui care le-a recreat cu o plăcere pe care, de la moartea lui Renoir, n-am mai întîlnit-o la nici un alt pictor. Acum, culorile. Mai ales în acuarele, ele au transparenţa, integritatea, rezonanţa unei prime prospeţimi. Cum poate fi evocat albastrul lui cerulean, roşul de căpşună ruptă, strălucirea liniştitoare a verdelui său? Mai tîrziu, pictorul a încercat să reducă efectele acestei palete fără seamăn. Vroia, după cum spunea el, să se vadă „mai puţină pensulă“. Atunci a fost făcută seria de console galbene, de viori roşii, de vapoare negre în care gama fundamentală, modulată cu măiestrie, nu este ruptă decit de cîteva tonuri. „Acum mi-ar place“, îmi spunea cu îndrăzneală Dufy (era cu puţin timp înainte de a muri) „să revăd problema culorii în afara legii culorilor complementare. Aş vrea să încerc să opun sau să asociez

[38] Aluzie la fraza sonatei lui Vinteuil din *Le temps retrouvé* al lui M. Proust. (N. Tr.)

tonuri care *nu merg împreună*, adică pe care armoniile de culori cu care ne-am obişnuit nu le admit“. Gîndurile acestea, care vin după atîtea realizări considerabile, nu i se potrivesc „micului maestru“, elegant şi fermecător, pe care unii au crezut că-l văd în Dufy, un pictor, în fond greu de abordat. „Un decorator“ spuneau despre el, ridicînd din umeri, pictorii invidioşi de succesul lui. Dacă Dufy s-a supus uneori modei, dacă la un moment dat a fost pictorul vieţii moderne, a făcut-o întotdeauna ca un foarte subtil cronicar.

Notarea moravurilor unei epoci este apanajul atît al celor puternici cît şi al celor slabi. Dufy nu s-a înşelat. Ce a reţinut el din scenele vieţii mondene? Cursele de cai, dragostea pentru circ, recepţiile discordante, manechinele marilor case de modă, viaţa pe plajă, ceremoniile importante. În opera lui, chipul celei de-a Treia Republici în perioada ei de declin, este fie sugerat prin jocul uşor al pensulei, fie ascuns sub buchetele paletei, fie conţinut în nişte linii care ating lucrurile şi prin aceasta le stăpî- nesc.

Acest om, urmaş al lui Diderot şi al lui Sten- dhal, nu putea lucra bine decît ceea ce-i ieşea deodată, din prima încercare. Dar cît se gîn- dea „între acte“, înainte de a pune sau a repune mîna pe pensulă! Uneori, aşezat în fotoliu, aplecat deasupra pînzei, în mijlocul atelierului din Pigalle, stătea mult timp înainte de a se hotărî să aştearnă un ton.,Alteori, lucra

în goana mare. Atunci, mîna lui, mîna lui chircită, pe jumătate paralizată de reumatism, lăsa pe pînză linia minunată a unui dans.

Dufy era foarte instruit. Conversaţia lui era fermecătoare. Ochii albaştri, de culoarea mării, sclipeau. Avea replica promptă, usturătoare, îi aud parcă şi acum vocea pătrunzătoare; cînd se mînia, devenea şfichiuitoare.

Uita tot ce ştia pentru ca, în fiecare dimineaţă, trezindu-se, să fie acelaşi copil ce se află în faţa tainei vieţii şi a lumii. Era credincios, dar îşi ascundea cu multă pudoare credinţa lui creştină. Atenuînd o cochetărie, care pe vremuri fusese proverbială, boala îi făcuse viziunea mai profundă, iar pe om îl concentrase în întregime

asupra muncii de creaţie. Nu trăia decît prin şi pentru arta sa, dar fără să facă din aceasta un absolut. Pentru el, pictura era una din activităţile umane superioare, mijlocul de a comunica cu ceilalţi, de a le aduce o hrană. Dufy ştia să facă orice, şi făcea totul artistic. Îi plăcea să sublinieze cît de mare era importanţa tehnicii în opera unui pictor. însă, în acelaşi timp, tot el afirma că tehnica trebuie depăşită în sensul că ea nu trebuie să mai fie o preocupare pentru executant. Prin aceasta se înrudea cu pictorii Renaşterii, dar numai prin aceasta. în rest, nu lucra după perspectiva albertiană. Renunţase la legea clarobscurului şi la tot ce se sprijină pe luminarea fizică a obiectului. Pînza şi-o organiza, şi-o lumina după propria lui concepţie. Apropiindu-se, fără să ştie, de anumite ipoteze emise de Goethe în *Farbenlehre,* Dufy concepe o teorie a umbrelor albe (neutre) şi a luminilor colorate. Dufy nu se mulţumea niciodată cu ceea ce făcuse. Pînă în ultimele zile ale vieţii, l-am văzut pornind, cu o tinereţe neobişnuită, în căutarea unor noi expresii. Astfel, departe de a relua ceea ce făcuse atît de desăvîrşit Claude Gellee, unul dintre „zeii“ lui (să ne amintim că **101** Dufy a pictat un *Omagiu lui Claude Lorrain*),
el căuta să redea prin culoarea neagră, orbirea care ne loveşte cînd încercăm să privim soarele.

VAN DONGEN

Chiar dacă Van Dongena făcut, în ultima vreme, pentru opera lui Marcel Proust, nişte ilustraţii de o vulgaritate care i-a dezolat pe cei ce au citit *În căutarea timpului pierdut*, nu putem totuşi vorbi despre jumătatea de secol care s-a scurs, fără a arunca o privire asupra acestui olandez din Paris.
îmi amintesc o vizită pe care i-ain făcut-o la atelierul din strada Juliette-Lambert, pe vremea cînd pictorul – ca portretist al înaltei societăţi pariziene —ca să se răzbune pe anii de mizerie, îşi pusese la uşă un valet îmbrăcat în roşu. Eu eram un începător în ale gazetăriei şi Van Dongen, trebuie s-o mărturisesc, m-a primit foarte bine, aşa necunoscut cum eram, arătîndu-mi în atelierul său (de pe atunci transformat în muzeu), un ansamblu de lucrări, de la primele

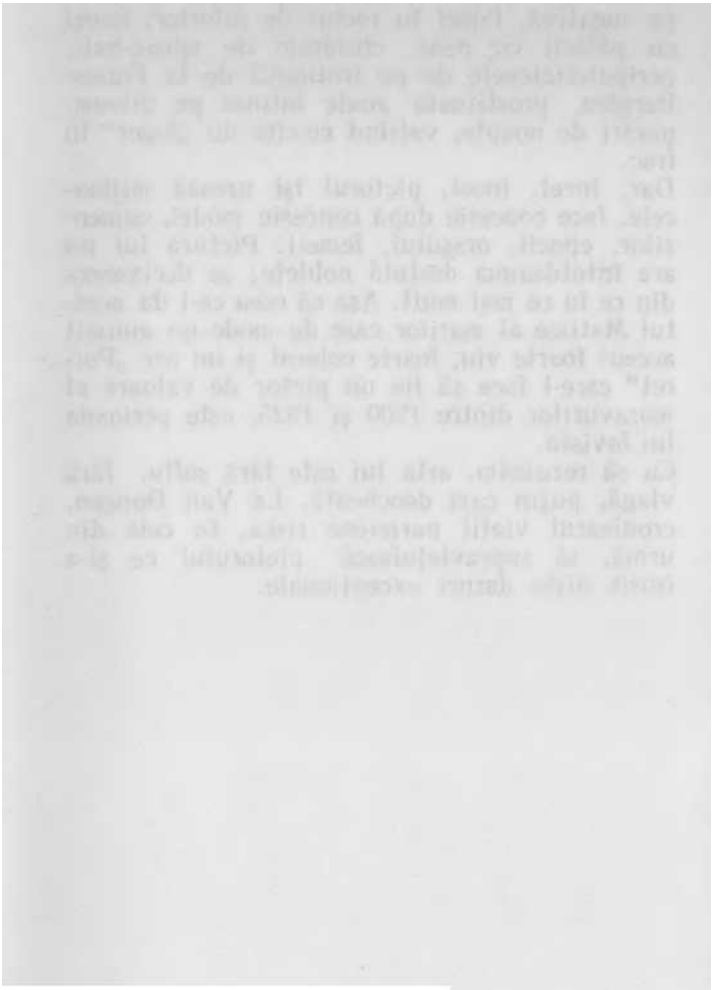
studii în genul sobru al lui Israels, pînă la portretul lui Anatole France şi la acela al dansatoarei ruse Mila Cirul.

Sosit din Olanda lui natală la Paris, pentru a petrece ziua de 14 iulie 1897, Cornelius van Dongen avea să rămînă aici şi să facă tot soiul de meserii înainte de a se apuca de desenele pentru un număr special din revista *VAssi- ette au Beurre* asupra prostituţiei. Locuia în Montmartre, stătuse la Bateau-Lavoir şi pictase într-o manieră destul de apropiată de aceea a lui Picasso, dinaintea cubismului; în 1905 se alătură fovismului. Ceea ce un critic, în *Matchiche au Moulin de laGalette,* a calificat drept „tuşe pe un ştergător de pensule", el le prezintă ca nişte „focuri de artificii". Van Dongen este neasemuit cînd evocă, în tonuri vii, cu o sensualitate grasă ce te cuprinde şi în planuri foarte largi, cu contururile făcute parcă

pe sugativă, femei în rochii de interior, femei cu pălării cu pene, cîntăreţe de music-hall, peripateticienele de pe trotuarul de la Folies- Bergere, prostituate goale întinse pe divane, păsări de noapte, valsînd cu cîte un „înger" în frac.

Dar, încet, încet, pictorul îşi uzează mijloacele, face concesie după concesie modei, comenzilor, epocii, oraşului, femeii. Pictura lui nu are întotdeauna destulă noblete; se declasează din ce în ce mai mult. Aşa că ceea ce-i dă acestui Matisse al marilor case de mode un anumit accent foarte viu, foarte colorat şi un aer „Poi- ret" care-l face să fie un pictor de valoare al moravurilor dintre 1900 şi 1925, este perioada lui fovistă.

Ca să rezumăm, arta lui este fără suflu, fără vlagă, puţin cam deocheată. La Van Dongen, cronicarul vieţii pariziene riscă, în cele din urmă, să supravieţuiască pictorului ce şi-a irosit nişte daruri excepţionale.



Prin 1932, pictorul Delaunay mi-a înmînat * această mărturie capitală a lui Guillaume Apollinaire, privind începutul cubismului[1]: „Tot pe atunci (pe vremea descoperirii artei negre) trăia în Montmartre un adolescent cu ochi neliniştiţi, şi al cărui chip amintea de Rafael şi de Forain în acelaşi timp. Pablo Picasso care, încă de la vîrsta de şaisprezece ani, cunoscuse un fel de celebritate cu nişte pînze care aminteau tocmai picturile crude ale lui Forain, renunţase brusc la această manieră pentru a picta opere misterioase, de un albastru adînc. Locuia în casa aceea bizară, de lemn, de pe strada Ravignan 13 („Bateau-Lavoir") în care au trăit atîţia artişti care astăzi sînt celebri sau sînt pe cale să devină celebri". „Aici l-am cunoscut în 1905. Faima lui nu trecea dincolo de limitele cartierului Montmartre; însă aici, cămaşa albastră de electrician, cuvintele uneori necruţătoare, ciudăţenia artei lui erau celebre. Atelierul lui ticsit de pînze ce reprezentau arlechini mistici, de desene, de călcâi pe ele şi din care oricine putea lua ce dorea, era locul de întîlnire al tuturor artiştilor tineri, al tuturor poeţilor tineri. Aici puteau fi văzuţi André Salmon, Harry Baur,

După cîte ştiu, textul acesta rcneografiat este inedit. 106

viitorul Sherlock Holmes de la teatrul Antoine, Max Jacob, Guillaume Janneau, viitor colaborator la „Le Temps", Alfred Jarry, Maurice Raynal etc..."

„Noile meditaţii ale lui Picasso, ale lui Derain şi ale unui alt pictor tînăr, Georges Braque, au dus la adevăratul cubism, care, înainte de orice, a fost arta de a picta ansambluri noi cu ajutorul unor elemente împrumutate nu de la realitatea vizibilă, ci de la realitatea de concepţie. Orice om simte această realitate interioară. Într-adevăr, nu este nevoie să fii prea cult ca să-ţi dai seama, de pildă, că un scaun, oricum l-ai pune, tot patru picioare are, partea pe care se stă şi un spătar."

Cubismul[39] s-a născut din dibuieli şi improvizaţii, fără

[39] Pictorii cei tineri, spune Apollinaire, acceptară acest termen „căci, reprezentînd realitatea concepută, pictorul poate da aparenţa celor trei dimensiuni, poate, ca să spunem aşa, *cubiza.* N-ar putea-o face dacă ar reda, pur şi simplu, realitatea-văzută, în afară de cazul că ar face tablouri ce imită natura în racursi şi în perspectivă, dar aceasta ar schimba calitatea formei concepute." (Guillaume Apollinaire, *începuturile cubismului,* text roneografiat, dat autorului de către pictorul Delaunay).

nici un manifest. Cine au fost cei ce le-au deschis pictorilor perspective asupra noii dimensiuni? S-a vorbit despre Princet, matematicianul care „zvîrlea ideile cum zvîrli să- mînţa în vînt, în cursul unor interminabile pălăvrăgeli“[40] în atelierul de la Bateau-Lavoir. Noua echipă îşi avea sediul la *UAmi d'Emile*, circiuma din faţă.

În 1908, Braque îl cunoaşte pe Picasso. Prezentările le-a făcut Guillaume Apollinaire. Evoluţia lor paralelă, aduce în opera lor primele elemente a ceea ce, mai tîrziu, avea să se numească cubism. Braque împreună cu Picasso şi Léger sînt cei dintîi care au dat o interpretare plastică următoarelor cuvinte scrise de

Cézanne: „îngăduiţi-mi să vă repet ceea ce am mai spus: natura trebuie tratată prin cilindru, sferă, con, totul pus în perspectivă... pentru noi oamenii, natura există mai mult în profunzime decît în suprafaţă“, (din scrisoarea către Emile Bernard, din 15 aprilie 1904).

În septembrie al aceluiaşi an, printre cele şapte pînze ale lui Georges Braque, pe care juriul celui de al VI-lea Salon de toamnă le refuză, figurează şi *Case la Estaque* (colecţia Rupf, Berna) care l-au făcut pe Matisse să vorbească despre nişte *cuburi mici.* Un an mai tîrziu, Picasso – care făcuse seria de *Domnişoare din Avignon,* realizate sub influenţa melanismului african – se apucă şi el să *cubizeze* în *Familie de arlechini.* Peste un an, face la Horta de Ebro, tabloul în faţete intitulat *Rezervorul,* în timp ce Delaunay, Gleizes, Lhote, Metzinger se alătură picturii cubiste. Dintre sculptori, Arhipenko şi Brîncuşi aderă la mişcare. La Fresnaye, Jacques Villon şi Louis Marcoussis intră în ea în 1910, Juan Gris în 1911. Un grup —cel al cubismului numit „analitic“, se întruneşte la Puteaux, pe strada Lemaître, în atelierul lui Villon; el se va manifesta prin crearea Salonului Secţiunii de Aur. La 23 aprilie al aceluiaşi an (1911), cubiştii organizează la Salonul Independenţilor (sala 41) prima lor manifestare colectivă, Sînt reprezentaţi: Arhipenko, Delaunay, Marcel Duchamps, Gleizes, Marie Laurencin, La Fresnaye, Léger, Le Fauconnier, Metzinger. în 1912, Gleizes şi Metzinger publică la Paris, în editura Figuière, cartea lor: *Deşire cubism.* Anul următor, acelaşi editor scoate *Pictorii*

[40] Gabriel Reuillard, *Bateau-Lavoir la cincizeci de ani*, *Le Monde,* 21 ianuarie 1952.

cubişti de Guillaume Apollinaire.

Să vedem acum în ce constă această revoluţie care numără la activul ei, în afară de ceea ce se cunoaşte bine, opere de valoare, puţin cunoscute astăzi şi pe nedrept: tablouri admirabile de Gleizes, tablouri foarte frumoase de Met-

> zinger[41]. Din elementelecare-l alcătuiesc, tabloul nu reţine decît pe acelea care au constituit întotdeauna valoarea esenţială a oricărei picturi: materia cu gamele ei de diferenţiere, vibraţiile ei şi modulate fără efecte deosebite de tuşă; planurile ritmic ordonate, cu contrapunctele de drepte şi de curbe, cu liniile de construcţie bine marcate şi combinate pentru realizarea armoniei generale. Dificultatea acestei poetici, piatra ei de încercare, era demonstrarea, dar şi ameninţarea unui eşec, în aceste chipuri iscate dintr-o fantezie[42]. Ici şi colo se văd apărînd cîteva veleităţi de ornament în compoziţiile lui Picasso, Braque, Juan Gris, însă, în general, pictorii aceştia au ştiut să se ferească de trăsătura *pozitivă.* Desfăcîndu-şi, ca să spun aşa, figurile în spaţiu, prin suprapuneri, juxtapuneri obţinute prin nesocotirea opticii tradiţionale, şi dincolo de regulile clarobscurului şi ale perspectivei lineare, ei au creat o nouă dimensiune picturală pe care noua metodă de dispunere, asemănătoare cu aceea a geometriei (plan, secţiune, elevaţie), le-a permis s-o sugereze. Aceasta înseamnă că, evitînd dificultăţile stilizării, au ajuns la stil, prin crearea, în spaţiul redus al tabloului de chevalet, a unor viziuni arhitectonice monumentale, ale căror elemente luate din afara realului sau chiar d'n real, nu comportă nici un aliaj impur[43].

---

[41] Gleizes, cu deosebire, este un mare cubist, pînă în 1914. Atunci a înfăţişat el planuri foarte întinse, de un colorit sonor şi direct *(Portretul unui medic militar*, din colecţia S. Guggenheim, este o operă de seamă). Din nefericire, celelalte opere n-au păstrat această calitate. Ca şi Metzinger, Gleizes s-a pierdut apoi într-un exces de teorii. Ar trebui adăugate numele cubiştilor minori: Le Fauconnier, Herbin Diego Rivera, Serge Ferat; în sfîrşit, mai tîrziu, acela al încîntătorului Georges Valmier.

[42] Mai tîrziu, vom vedea murind pe suprafaţa decorativă o mişcare ce concretiza tot ce-i este mai interior creaţiei artistice.

[43] Alături de pictura cubistă propriu-zisă, ar trebui să menţionăm *colajele.* În 1912, Braque lipeşte primele lui hîrtii

109 pictate în nişte desene (i se atribuie şi'lui Picasso asemenea experienţe, tot pe atunci). Acesta a fost punctul de plecare al colajelor cubiste. Colajul, ca mijloc de expresie artistică, este de fapt un vechi procedeu folosit de japonezi, în secolul al XH-lea. Picasso, Braque, Juan Gris, Malevici, Arhipenko, Laurens printre cubişti; Boccioni, Severini, Prampolini, printre futurişti, au folosit colajele. Cel ce s-a servit de ele în modul cel mai uluitor a fost germanul Kurt Schwitters.

PICASSO GENIUL INVENŢIEI

În viaţă fiind încă, Picasso a atins culmea gloriei. El ştie ce înseamnă brutala apoteoză a boxerului. Văzînd însă că acest campion este pictor şi sculptor, că el îşi datorează victoria producţiei celei mai puţin răspîndite dintre cîte se pot imagina, am avea de ce să ne mirăm dacă nu am ştii că izbînda nu este a operei (care rămîne neînţeleasă de cei mai mulţi) ci a omului. Este, fără îndoială, un rezultat al acestui difuzor hiperbolic: monstrul Publi citate.
în ansamblul ei, opera aceasta mă face să mă gîndesc la un soi de cavalcadă istorică unde dorinţele, neliniştile, invenţiile unei jumătăţi de secol ar defila ascunse după măşti. Dominînd cortegiul, purtat pe un soclu, strîns în salopeta legendară a muncitorului victorios, s-ar afla un om ce ar părea că-şi supravieţuieşte lui însuşi.

Să nu reiei niciodată aceeaşi temă (în această privinţă Picasso este opusul unui Cézanne, de pildă), să uiţi. numaidecît linia trasă mai înainte, etapele să-ţi fie însemnate de construcţii vrednice să stîrnească uimirea, să fii mereu în frunte, să nu-ţi scape nimic, să asimilezi totul, cam acestea, în linii mari, trebuie să fie dorinţele *învingătorului.*
Plutește. Cînd plutești, vezi o mare bucată de pămînt şi pricinile de nelinişte se înmulţesc. Numeri găurile, crăpăturile. Dar de la o anumită înălţime nu mai vezi nimic. Vorbeşti în întuneric. Şi poţi crede—cu prea multă uşurinţă— că vorbele sînt stele.
Picasso rămîne animal pînă şi la înălţime. Zbuciumul lui înscrie în necunoscut semne mari nerăbdătoare. Fără reveniri duioase, fără drame intime, fără minunare în faţa luminii zilei, ci numai armonii neliniştitoare şi puternice, contrapunct, cadenţă. Acest geniu lucrează scru- tînd ceea ce nu poate fi definit. Acolo unde alţii îşi dau mîna, Picasso rămîne singur. Uneori nu mai ştienici el ce face, lasă totul să cadă în neant, dar poate nu este decît o încer care.

În istoria artelor pjastice, omul acesta ocupă un loc

excepţional. însufleţit de un intens fluid de creaţie (un fel de magie care-i dă putinţa să-şi însuşească tot ce atinge) îşi depăşeşte pro priul limbaj, trece dincolo de domeniul picturii. Este puternic întrucît ştie să sacrifice uneori măiestria, rezultatele previzibile. Cău- tînd tot timpul ceea ce nu poate fi prins, el dă ideilor lui un corp care nu ţine seama de aparenţă. Cel mult, ici şi colo, lasă să-i scape un desen de virtuos, îmbibat de influenţă italiană, dar pe care-l înalţă, înlănţuind formele cu ajutorul unui ritm, ale cărui arabescuri cuprind figuri ce se frămîntă, Poussin este precursorul acestui echilibru precar, Picasso însă, acordă *gestului* o însemnătate deosebită. Renunţînd la desfătare, el caută, înainte de orice, impetuozitate, şocul şi chiar ameninţarea.

îmi amintesc marea expoziţie Picasso, organizată în 1932, de Georges Keller şi Bignou la Galeriile Georges Petit. Ni s-a îngăduit să defilăm prin ceea ce unii socoteau de pe atunci a fi un adevărat muzeu (căci retrospectivele acestea îi schimbă adesea pe cei mai revoluţionari, în înţelepţi şi prudenţi). Însă n-a fost aşa. Pe pereţii sălii am văzut cu totul altceva decît un spectacol liniştitor. Aveam înaintea mea —desene, culori, materie şi ritmuri —o lume nesfîrşită, dominată de ideea nitzsche- ană a nu ştiu cărei ordine finale ieşite chiar din dezordine.
Surprinzătoare precocitate! Foarte curînd, trece din pitoresc în plastic. După figurile supte, impresionante sau sordid reale, din *epoca albastră*; arlechinii, panglicile frumoase din *epoca trandafirie;* după emoţionantele con- strucţii ale cubismului analitic, căutările mai seci ale cubismului sintetic, cubismul cu mari suprafeţe uniform colorate şi figurile de femei- gen-timbru-poştal-privit-cu-lupa (perioada „Em- pire"), o explozie şi totul se prăbuşeşte: plafonul capelei Sixtine, Chartres, arta neagră. N-au mai rămas decît nişte bucăţi împrăştiate! Fie că ne place, fie că-l admirăm (căci nu este acelaşi lucru) trebuie să recunoaştem că Picasso, chiar dacă nu este cel mai mare artist, cu adevărat pictor al vremii lui, este incontestabil creatorul şi inventatorul ei cel mai genial (acest cuvînt prea adesea folosit, nu este prea mare pentru el). După părerea mea, apogeul lui se situează în miezul epocii cubiste. În ciclul acesta al marilor

producţii (se întind pe o perioadă care merge de la portretul lui Ambroise Vollard, din 1910, pînă la *Cei trei muzicanţi*, din 1921), geniul lui Picasso apare în stare pură. Se instalează pentru veşnicie în artă, cu îndrăzneala lui neruşinată; echilibrul monumental, gama de nuanţe fine mergînd de la cafeniu deschis la albastru, înviorate, ici şi colo, de cîteva note mai strălucitoare. În această pictură prodigioasă există o unitate, o concentrare, o siguranţă pe care nu le vom mai întîlni cu această intensitate.

Ce viziune despre om şi despre ceea ce-l depăşeşte oferă această operă dezincarnată, dar care îmbracă toate costumele corpurilor materiale? Ca un rămăşag veşnic, cred că ţinteşte mai ales să provoace supriză. Ca să folosim cuvîn- tul potrivit: este *senzaţională*.

> În cunoaşterea desăvîrşită a tehnicii „marilor modele" şi negarea ei în favoarea alteia, mai îndrăzneţe, de ce nu văd ei oare altceva decît mereu aceeaşi aventură? Picasso se joacă. Dar după perioada cubistă cu adevărat fructuoasă, pictorul jonglează cu resturile sau cu *posibilităţile.* Cînd creaţia lui ne înalţă la un nivel unde gîndirea se rătăceşte, o face cu mijloace violente, care s-ar voi magice. Este ca o incantaţie. Ea nu ni se oferă, vrea să ne fascineze. Retorica lui *tabu,* întrucîtva, exclude atît revelaţia creştină cît şi fiorul fatalităţii. Sub masca furioasă a distrugerii, ascunde o îngrămădire de trofee: trofeele unor civilizaţii, ale unor stiluri, privite, nu în reprezentarea lor exterioară, cum le-a pictat Chirico, ci în reprezentarea lor conceptuală. Această operă este un discurs, o expunere pragmatică a istoriei artei, una din expunerile cele mai seducătoare care s-au făcut vreodată despre spiritul formelor. Cu Picasso însă, ne oprim la epopee, la tribulaţiile unui om care a simţit mai puternic dorinţa de a trăi decît dorinţa de a picta, dorinţa de a trăi ceasul prezent, să-l trăiască făurindu-l pentru el însuşi. Deducţiile lui, estetica lui se opresc şi se continuă fără încetare, asemănătoare cu succesiunea generaţiilor. Nici un fel de credinţă nu le asigură actualitatea perpetuă.

în aceste traiectorii cărora mîna pictorului le transmite graba de a se închide în clipă, sau mai bine (căci pictura nu este o fugă): în acordul sinoptic şi închis dintre diferitele părţi ale tabloului; în voinţa de putere care se traduce printr-o luptă cu arta aşa cum s-ar traduce, tot atît de bine prin oricare altă activitate spirituală sau chiar materială, geniul lui Picasso îmi apare, înainte de toate, ca suprema manifestare a libertăţii în afirmarea ei anarhică. Omul acesta asimilează totul: şi totul devine substanţă pentru nemaipomenitul său apetit. Dar oare nu aceasta trădează jocul **113** suprem? Picasso *produce* metamorfoze; ele nu
slujesc un scop inevitabil. Uzează şi abuzează de forţa lui fără să admită că nu poate dispune de ea în mod absolut. Este un făuritor de geniu[44]. Maniera lui de a vedea şi a concepe se apropie de mitul lui Proteu. Da, însă atunci trebuie să crezi în acest mit, să-l încarnezi. Trebuie să mori pentru el.

Moartea, iată tema ce ar putea fi adversarul împotriva căruia, pe tăcute, Picasso a luptat neobosit. Omul acesta care se socoteşte fără seamăn şi care întotdeauna a dorit să se deosebească de ceilalţi, acest demiurg, împins nu ştiu de ce teamă de singurătate, a cedat în cele din urmă nevoii vanitoase de a fi văzut şi de a izbi neîncetat atenţia. Deodată, pradă acestui monstru ce mişună pretutindeni, şi care astăzi se numeşte celebritate, a devenit el însuşi un soi de faun burlesc pe urmele unei nimfe veşnic rătăcitoare; nu mai este pictorul greu şi puţin accesibil, aşa cum fusese întotdeauna, ci un efect al efectului pe care-l produce asupra celorlalţi.

Picasso are o origine complexă. Spaniol prin nevoia de sinteză şi recapitulare; francez şi cartezian prin înclinaţia parţială către o artă care ar putea fi demonstrată; italian prin *maniera magnifică* din unele desene. Dar tot ce este atins de mîna lui capătă pecetea universalităţii. Totuşi,

---

[44] Aşa cum Stravinsky îşi încheie viata făcînd variaţii pe anumite teme clasice, Picasso, în atelierul din Vallauris, face nenumărate variante la *Femei din Alger* şi *Meninele,* de parcă Delacroix şi Velâzquez nu l-ar lăsa să doarmă în pace. În acestea se vede ceea ce-l deosebeşte pe Picasso de concepţia *deloc interpretativă* a unui Henri Matisse, sub a cărui influenţă tehnică pare că pictează în prezent.

oricît de întinsă ar fi patria lui, el rămîne un pictor mediteranean; şi oricît de numeroase ar fi punctele lui de vedere, el rămîne un artist epigon al Renaşterii. Acţionează inventînd figuri. Asemenea acelora care, făcînd mulţi copii, cred că nu vor mai muri, în opera sa, Picasso se caută pe sine însuşi. îşi cruţă inima pentru a realiza un spectacol propriu, pe care-l dăruie cu generozitate aproapelui său.

î-am smuls oare masca? Aş fi prezumţios dacă aş crede-o: are prea multe măşti! Demon al picturii, Picasso este el însuşi mişcare, contradicţie, multiplicare pînă la secătuirea posibilului. încă ne mai poate surprinde şi de aici înainte.

GEORGES BRAQUE

Pe Georges Braque îl revăd în atelierul dinMon- souris, strada Douanier, unde lucrează cel mai adesea îmbrăcat ca marinar. Este destul de înalt, mai curînd slab, cu o gravitate visătoare în expresie. Părul cenuşiu creşte în smocuri şi dă feţei o anumită blîndeţe. Sub sprîncenele cărunte, ochii luminaţi de un albastru insular. Nici una din pînzele la care lucrează nu este întoarsă cu spatele. Pot fi văzute toate, cele mari fixate pe şevalet, cele mici întinse pe jos sau sprijinite de perete, pe nişte scînduri. Fluierînd uşor, pictorul le aruncă priviri care sar, neliniştite, de la una la alta. Trebuie să aibă studiile sub ochi. Le îndreaptă tot timpul cu ajutorul unor pensule, care ne-am aştepta să fie mari, dar care, în realitate, sînt mici. Braque este lapidar: într-o singură frază exprimă o întreagă experienţă. El nu flecăreşte. Nu crede în vocaţii înnăbuşite. Spunea că „fiecare dă ce poate da".

Simt rigoarea pînă şi în liniştea din această casă bine rînduită. Ea redă valoarea acestei picturi fără scăpări, unde nimic n-ar fi putut fi altfel decît este. Este însă o rigoare de îndrăgostit.
Alături de Braque, s-au mai găsit şi alţi fericiţi care să pună laolaltă figurile acestea alcătuite din linii şi tăceri, aceste *geometrii.* Dar numai el singur a ştiut să le facă atît

de emoţionante. Îmbrăcînd traseul pur în care nu se recunoaşte aproape nimic —decît, cel mult, ici şi colo, un jurnal, o pipă, un chip omenesc – substanţa are întreaga ei putere de atracţie. Unghiuri, verticalităţi, planuri suprapuse, curbe gîndite şi încîntătoare, toate sînt, la cubistul nostru, o conversaţie între nişte forme bine aşezate dar gata oricînd să se ridice, să-şi ia zborul. Monumentalul se înfrăţeşte cu imponderabilitatea.

Oricît ar fi de subţire, tonul îşi păstrează strălucirea şi consistenţa. Pictorul pune tocmai cît trebuie, aşa fel încît, la cel mai mic accent al unei culori mai vii, să vibreze, amestecate cît se poate de mult, vestitele lui griuri. Astfel „epura" se schimbă în carnea făcută din viaţă şi lumini sublimate. Ochii mei preţuiesc şi savurează deosebirea dintre *pointille*-uri, vinişoare, liniile proaspăt aşternute, netezime sau asprime, creta trandafirie a dimineţilor, movul întunecat al serilor. O emoţie uşoară şi tainică pune stăpînire pe mine. Gîndirea şi visul nu mai sînt despărţite, o înţelegere unică a sub- tanţelor le apropie. Un fel de bucurie tihnită înalţă atunci tabloul. Acesta ia, rînd pe rînd, tonurile cerului şi ale pămîntului, ca în Ile-de- France, în unele seri, cînd privim cu inima. Dar, ceea ce pentru cel ce priveşte frumuseţile naturii nu ţine decît atît cît ţine încîntarea unor clipe de uitare, pe pînză se poate vedea mereu. Cozonacul arhitectonic este frate bun cu madeleina al cărei gust aducea în amintirea micuţului Marcel Proust întregul Combray. Din această materie de rînd, atingînd-o şi însufleţind-o, pictorul a ştiut să facă pentru ochii noştri, un mănunchi de nuanţe, vibraţia unui acord, suspinul înăbuşit al unei năluciri în

> care se ghiceşte, luminoasă, ca retrasă într-o ceaţă, permenenţa patriei.
>
> Arta aceasta merge mai departe fără să se dezică, dar şi fără să se înnoiască prea mult. Aşa se face că la Braque, de cînd a început să picteze, nu se pot deosebi decît şase sau şapte „etape". Studii „foviste", lucrări mari din perioada cubistă[1], un şir de naturi moarte făcute cu cuţitul, urmate de peisajele cu bălţi (iar în prim plan apare o împestriţare ciudată). Vine apoi, dar ceva mai dinamică, o epocă de compoziţii: interioare, femei cîntînd la pian, *Biliardul*, urmate de

compoziţii uşor lîncede, de un galben ce aminteşte algele şi şofranul în acelaşi timp. În sfîrşit, lucrările din ultima vreme sînt o adevărată ţîşnire de verticale.

Opera lui Braque pare destul de omogenă. Comparată cu aceea a lui Picasso, întocmirea ei nu suferă fluctuaţii, schimbări brusce de stil şi de măsură. Fiecare pînză este dusă conştiincios pînă la ultimul grad de desăvîrşire de către un artist care nu este nici Diavolul nici Dumnezeu ci doar un om ce se numeşte Georges Braque. Din această pensulă s-au născut cîteva din cele mai subtile dialoguri între culori, duse într-o gamă domolită şi sonoră în acelaşi timp, în care brunul umed de frunză uscată răspunde albeţii reci de argint al lichenilor. Mai sînt şi brunurile tari, tonurile închise, ude, de neuitat.

Aşa este alcătuită armonia, pe care această sensibilitate de un minunat rafinament, o dăruieşte privirii noastre. Pictorul-muzician se mulţumeşte cu instrumentele cu coarde şi cu cele de suflet. Nici o trompetă, nici un efect de baterie, nimic din ceea ce ne-ar putea face să tresări m! Nu se vede nici un miez de zi prea arzător, nici un unghi frînt cu duritate; e doar o lumină liniştită, îndulcită, aproape stinsă, de crepuscul. Cele mai preţioase calităţi ale sale, Braque ni le înfăţişează sub nişte

117 [1] Am văzut că un tablou de Braque a dat numele cubis
forme obişnuite. El îşi domoleşte afuziunea, o şterge, îi acoperă pînă şi urma, asemenea poetului care ştie că scăzînd din intensitatea cuvîntului, acesta va avea cu atît mai mare răsunet. În cele din urmă, strălucirea vreunui albastru izbuteşte să pătrundă, şi ca un clopot, face să vibreze spaţiul amorţit al pînzei în care locul lui era de mult pregătit. Şi din acest registru, coborît pînă la *tonul mort*, mai jos chiar decît la Corot, se deschide în faţa ochilor noştri un nou grad de armonie.

Mi se pare că aceasta face, mai înainte de orice originalitatea lui Georges Braque. Din această organizare, în care figurile nu au niciodată mai mult decît eleganţă şi distincţie, răsare delicat, anevoios, supus poate întrucîtva mocei, dar, sub aparenţa neliniştii, hărăzit cu o lumină interioară, miracolul, miracolul francez.

JUAN GRIS

Ceea ce a lăsat Juan Gris —care a murit la vîrsta de patruzeci de ani – a fost pictat în şaisprezece ani. Arta lui este făcută din eliminări succesive. Indepărtînd neîncetat orice impuritate, prin el, cubismul vorbeşte adevăratul său limbaj. Tonuri plate, netede, modulate totuşi, planuri curate fără pete, toate sînt puse cu măiestrie la locul lor. Sublinierea naturii materialelor (fibra lemnului, vinele marmurei, asperităţile ghipsului, ductibilitatea cimentului), diversificate de mîna unui lucrător desăvîrşit, este rodul unei metode, al unei combinări de solide, care-şi vorbesc de la figură la figură, de la culoare la culoare, de la curbă la unghi. Astfel se anunţă pentru ochii noştri gîndirea concisă şi limpede. Mai mult chiar decît la Braque, şi mai bine decît la Picasso, vedem la el compoziţia eliberată de orice încărcătură, de orice înfloritură străină esenţei acesteia. Este un tablou arhitectonic.

> Asocierea aceasta dintre artă şi ştiinţă nu se petrece decît renunţînd la nişte facilităţi şi la tot ceea ce întîmplarea poate oferi pictorului în timpul lucrului. În alcătuirea tabloului nu există nici cea mai uşoară ambiguitate. Cum se face că desenul acesta trece pe lîngă ornamental fără să cadă în el? Fiindcă elementele lui nu se pot schimba între ele. Chitara, pipa, para, asul acesta de cupă nu pot fi mişcate nici măcar cu un sfert de milimetru fără a strica un admirabil echilibru. Într-o pînză sau un panou de Juan Gris, totul este prevăzut, situat, fixat în mod inexorabil.

Atîta constrîngere interioară şi concentrare a- supra propriei fiinţe, o asemenea austeritate în alegere ar fi trebuit să ducă, după părerea mea, la răceală. De ce această materie înghesuită, aceste linii serioase, aceste figuri ce se apropie mai mult de epură decît de imaginile universului vizibil nu sînt înăsprite? De ce nu este eliminată arta dintr-o demonstraţie atît de aparent raţională? Ajungem astfel la taina spaniolului acela în care ardea nu ştiu ce ceară andaluză. Compusă, s-ar spune, din nuanţele albăstrii sau trandafirii aie cretei, din tonurile negre, [calde sau reci, ale fontei şi ale oţelului, pictura lui

Juan Gris aduce în faţa ochilor noştri evidenta unei iubiri care străbate prin materia acceptată. Tabloul devenit sub mîna lui un tot indivizibil, ne vorbeşte limbajul autentic al plasticităţii. Nu există element subordonat altuia. Dimpotrivă, totul este sacrificat în favoarea ansamblului. A- ceastă simplitate finală, obţinută prin eliminarea treptată a tot ce este nesigur şi facil, această pasiune înnăbuşită în toate aspectele ei indiscrete sau prea animalice, capătă, la Juan Gris, savoarea unei lumini spirituale. Un fel de puritate, pornind întru totul de la om, dar de la un om inspirat, se aşterne peste lucrare. Vorbeşte încet. Te reculegi. Lumina venită din interior încălzeşte alburile gălbui, brunurile roşii, griurile metalice – griurile acestea de la care pictorul şi-a 119 luat numele pentru a se situa şi, fără îndoială,
pentru a se mărturisi mai bine pe sine însuşi. Desenul lui, care merge pînă la limita ascetismului extrem, tonurile bine întinse, date cu ulei abia ici şi colo, armonia închisă şi foarte severă a tabloului aruncă deodată asupra noastră o privire de neuitat.

FERNAND LEGER ADEPTUL ELEMENTARULUI

Ochiul meu nu pătrunde în pictura lui. Brutalitatea de afiş, supunere aproape totală în faţa obiectului şi felul acesta de a privi viaţa căscînd gura în faţa maşinilor, mi se păreau violente, pline de vitalitate, sigure, dar incomplete; mai bine zis: sumare.
întîlnirea cu omul – mîna puternică, fruntea brăzdată de cute răutăcioase, ochii vioi cu privirea deschisă – a coincis, pentru mine, cu o tîrzie înţelegere a artei lui.
II revăd pe Léger în marele atelier din strada Notre-Dame-de-Camps—trupul acesta care se mişca dintr-un salt, ţărănia de soi bun, tinereţea hotărîtă a unui bărbat pe care l-am pierdut la vîrsta de şaptezeci şi patru de ani.
În opera lui, elementul natural, a înlocuit uneori, aşa cum se cuvenea, elementul fabricat. Ca să ajungă aici a fost de ajuns o înţelegere a vieţii în înflorirea ei (ea a pătruns redusă la starea de ornament, în pictura acestui om, decorator înnăscut, hărăzit să stăpînească zidul).
Iată cum se produce schimbarea. Léger nu se gîndea la ea

pe vremea cînd era zorit, la Paul Rosenberg, după *contrastele de forme*, să-şi părăsească dinamurile şi cilindrii. Într-o zi, însă, l-am văzut întorcîndu-se din Normandia lui natală, fericit de a fi regăsit pămîntul unde tatăl lui creştea boi. Era alt om. Bătuse drumurile învîrtind în cap cîteva idei mai vechi. Văzuse pietrele de pe jos şi le adunase; le adusese cu el şi le pictase, ca un naturalist, fără să-şi dea seama

că, trei veacuri mai tîrziu, refăcea gestul lui Nicolas Poussin, alt normand, care se apucase de pe atunci de analiza realistă a lucrurilor mici de tot pe care le privea cu lupa.

Trei luni petrecute în Normandia, în mijlocul naturii, şi Léger înţelesese ce trebuia să înţeleagă. Avea curajul s-o spună, era de o nevinovăţie fermecătoare. îmi plăcea felul în care rezuma experienţele mai multor ani: „Eram la cinematograf, spunea el, ce isterie! (ridica braţele). Lucrurile trebuiau să se petreacă iute, unul după altul (lăsa să-i alunece din mînă ceva imaginar). Acum însă, respir. Mă duc lafcinema, privesc filmul, mă întorc acasă şi^nu mă mai gîndesc la el“.

Léger, a început să picteze tîrziu. Aşa se explică de ce s-a minunat de orice, pînă şi de această formă superficială şi frenetică a evoluţiei, care se chiamă modă. I se potrivea ca un pesmecior între degetele păroase ale unui chefliu (Léger mă făcea să mă gîndesc la un şoarece mare de cîmp, prins—nu se ştie cum —într-o capcană pusă anume). Şi iată că acum, totul se rînduieşte. Mai cuminte decît înainte? Să nu credeţi aşa ceva! Nu mai cuminte, asta nu, dar mai concentrat, mai atent.

A înţeles, în sfîrşit, că ochiul cere să păstreze aceste culori, să le reţină multă vreme, *să asculte* ceea ce pot ele să-i povestească despre o mul care le-a amestecat, le-a zdrobit şi, în cele din urmă le-a pus pe pînză.

A înţeles că aceste forme care stăteau ţepene, asemenea unor pioni în poziţie de drepţi, aliniaţi cum se cuvine pe masa de şah: albii de o parte şi negrii de cealaltă – aşteptau ca o mînă aducătoare de mişcare să vină să le imprime ritmul cu contrapunctul şi

monodiile lui, traiectoriile avîntate, tăiate şi' reluate întocmai ca aspiraţia şi expiraţia fiinţelor însufleţite.

Şi opera lui Fernand Léger care – după admi- rabila serie de *Fum pe acoperişuri* (1911) în care pictorul, pe vremea aceea mare iubitor de nuanţe, ni le arăta pe cele trandafirii, albastre, verde- oliv delicat, şi după evocările dinamice ale primelor sale pînze cubiste – nu lăsa întotdeauna ceva de ghicit şi pretindea uneori că demonstrează totul, se deschide din nou înţelegerii mele. Sînt înlăuntrul ei şi o respir. Are în ea amintiri, dă naştere la presimţiri, totul într-un înveliş de simplitate. Iar cînd pictorul opune cutia de chibrituri, cheile, tuburile radiatorului —ceea ce un critic foarte caustic numea odinioară *tubismul* lui Léger – unor rădăcini de copac, *artificialul* şi *naturalul* oferă ochiului cel mai surprinzător dintre contraste.

Léger păstrase spiritul de bun meşteşugar căpătat în 1914—1918, pe timpul luptelor de tranşee cînd, ca genist, desena, în joacă, culasa tunurilor L Ca şi futuriştii, s-a simţit atras de posibilităţile plastice pe care le oferea perfecţionarea mecanicii. Fără îndoială că, de atunci, a înţeles mai bine cît de tare te poate zdrobi acest monstru încă neîmblînzit: maşina. în ultimele lui pînze – fanfare, plutoane de ciclişti, excursionişti, petreceri la iarbă verde – s-a ocupat, cam sumar ce-i drept, de bucuriile duminicilor, îndrăgite de mult de Rousseau-Vameşul.

Deschisă elanurilor timpului său, opera lui Fer- nand Léger păstrează stabilitatea, autenticitatea de mijloace, sinceritatea omului neinfluenţat de muzee sau de curentele • artistice. Autorul ei nu s-a străduit, semeţ, să încerce o zadarnică negare a lumii, ci, dimpotrivă, ca un ţăran umil, aşteaptă ca pămîntul să-i facă via să rodească, iar seara se culcă plin de încredere. Pe această încredere se întemeiază producţia pictorului. Fără îndoială că după moartea lui, vedem mai bine plasticitatea acestei opere pe care o salvează o prospeţime de lume nouă. Pe Léger, pe cel mai izbutit' Léger, îl găsesc într-un chip de femeie cu trăsăturile subliniate tare, o femeie monumentală, care mă priveşte din faţă, ţinînd cu mîna tulpinele puternice ale unor flori împietrite. La acest pictor întîlnesc o vivacitate asemănătoare aceleia cu care Biaise Cendrars a ştiut să-şi

îmbine scrierile, o curăţenie de constructor, curăţenia unui meşter al elementarului.

MARCOUSSIS

Ceea ce este izbitor la Marcoussis, este reînnoirea neîncetată a picturii sale: nu se îmbată cu succesul său (cei care l-au cunoscut ştiu că nu ţinea la glorie), se schimbă mereu, nu se repetă. Arta lui este contrariul lucrului trucat.
Se ştie că pe acest artist, mulţi nu-l cunosc decît cu totul insuficient.
Prezentat de către Apollinaire în ultimele pagini din *Pictorii cubişti* (1913), ca un nou recrut al echipei, Marcoussis s-a deosebit chiar de la început de tovarăşii lui de atunci (pictau cu toţii într-o gamă austeră) printr-un colorit mai curînd dulce, făcut din albastru deschis şi din brunuri fin nuanţate. Apoi, fără a înceta să se adîncească, tabloul se închide în proporţii bine gîndite.

În capul acesta prea mare şi despuiat ca un os, nişte ochi ascuţiţi vă agaţă privirea şi nu-i mai dă drumul. Bărbatul acesta destul de mic de statură, nervos, uşor înfierbîntat şi care, în timp ce vorbea, te privea peste ochelari, înfigîndu-şi bărbia în piept, avea mîna mică şi grasă, un spirit prompt şi o cultură de gnostic, Căci era dornic de curiozităţi.
Dincolo de nişte preocupări a căror mondenitate, la un bărbat, putea să ne pară nouă, prietenilor săi, uneori cam uşuratecă, ceva de gen „Swann“ ca să-i spunem pe nume, Marcoussis avea o idee
care nu-l părăsea. Undeva, ascunsă în el, în spatele unui romantism bine ţinut în frîu, avea obsesia sensului vieţii şi a sfîrşitului tuturor lucrurilor. în această privinţă este semnificativă *Pipa cu cap de mort*, o pînză mică cu neguri grăitoare, luminată uşor de un fel de lumină ce vine de departe. Prin această nelinişte, amestecată cu o necontenită interogare a eului său, Marcoussis se alătura omenirii în suferinţă, şi realiza *în taină*, fără să mai plece urechea la deşertăciunile lumii, fără să trişeze (îi plăcea să-mi spună, precum scamatorii: „Nimic în mîini, nimic

în buzunare“), dorinţa lui cea mai tainică: să fie „abstract“ cu memoria.

Exista în el, ascunsă pudic sub nevoia riguroasă de a construi, o sensibilitate vecină poate cu aceea a lui Braque, dar orientată înspre o expresie aş vrea să spun: mai fantastică, dacă acest cuvînt n-ar fi puţin cam tare.
Exigent cu sine însuşi, îndrăgostit, dar nu peste măsură, de compoziţiile echilibrate, Marcoussis nu este nici grandilocvent, nici superficial. N-a căzut niciodată pradă ispitei stilului ornamental sau decorativ care, de pe atunci, îi pîndea, nu pe cubiştii cei mai de seamă ci, mai curînd, pe aceia care se pregăteau să le calce pe urme. De fapt, pictorul acesta se situează între două tendinţe: aceea strict constructivă care duce la *Cei trei muzicanţi* ai lui Picasso, şi cea, mai aeriană, mai apropiată de preocupările picturii actuale, şi de care este legată, după Seurat, opera unui La Fresnaye, apoi, mai aproape de noi, aceea a unui Jacques Villon.

Maturitatea lui Marcoussis se plasează, cred eu, prin 1930, atunci cînd a făcut expoziţia la Jeanne Bucher. Este perioada *Uşii,* a *Muzicii*. în acestea pictorul are o paletă într-adevăr a lui. Soarele negru din *Desdichado* stă alături cu tonalităţile delicate ale unei game luminoase, abia domolită, unde griurile cu tonuri joase şi albastrul ceru- lean sînt puse în valoare de galbenuri de Neapole, **124**
iar alteori, de un trandafiriu ca cel al zorilor pe malul Senei. Aici, fără să-şi părăsească soliditatea, dar cu o expresie foarte spontană în desen, Marcoussis foloseşte, cu multă uşurinţă, rînd pe rînd, cele două limbaje: reprezentativ şi nonreprezentativ. Pe deasupra, aducînd atît cît trebuie valorile şi lumina tabloului în geometria figurilor sale, polonezul acesta, urmînd pilda naşului său, poetul *Alcoolurilor*, se situează fără să-şi dea vreo osteneală, în cea mai subtilă tradiţie pariziană.

ANDRÉ LHOTE

După mai mulţi ani de izolare de care operele lui păreau că trebuie să se resimtă tot mai mult, acest partizan îndărătnic al raţiunii, a reluat legăturile cu publicul prin cîteva expoziţii care arată că activitatea lui a sporit. Oare André Lhote şi-o fi dat seama de primejdiile unei arte premeditate şi care, dacă se poate demonstra punct cu punct cînd este examinată cu atenţie, renunţă la spontaneitate, la emoţie, la misterul cu care orice pictură de valoare este, în mod inevitabil, hărăzită? Desigur, deoarece el este în stare să reziste tentaţiilor intelectuale, cu atît mai mult cu cît are, ca artist din perioada eroică, două calităţi destul de rar întîlnite la semenii săi: modestia şi dispreţul pentru gloria neadevărată.

Bucurîndu-se de preţuirea lui Léonce Rosenberg care, după spusele multor pictori talentaţi, a fost un bun antrenor, Lhote n-a greşit decît o dată în cariera lui : n-a tras foloase (el criticul de artă foarte cunoscut, ba chiar celebru) de pe urma unui negustor care să ştie să-l înalţe în slăvi. Aşa cum ni se înfăţişează, Lhote, spirit curat, concis, cultivat, constructiv a atins acea etapă superioară cînd artistul este tulburat de o oarecare nedumerire. Ce se poate face în această situaţie, dacă nu admitem, o „stare de graţie“ care scapă oricărui control?

Arta prea concentrată duce pe nesimţite la academismul de mare şcoală, acela care i-a ţinut prizonieri pe Poussin în *Sfîntul Francise Xavier*, pe David în *Leonida*, pe Ingres în *Apoteoza lai Homer*. Această ispită rară – trebuie să subliniem – este departe de a fi soarta tuturor pictorilor, dar ea este o exclusivitate a plasticienilor. Caravaggio, Velazquez, Rembrandt, Chardin, Vermcer, Courbet n-au trecut prin această primejdie. Lucrători sau, dacă vreţi, mai curînd: poeţi ai materiei, nu puteau fi ispitiţi decît, cel mult, de către ceea ce voi numi bunăvoinţa faţă de un *fragment frumos*.

Cînd vom vedea opera lui André Lhote în ansamblul ei[45], de la primele încercări în maniera lui Gauguin şi

[45] Aflăm chiar acum că Muzeul de Artă modernă din Paris se pregăteşte

căutările ce-l apropie în chip subtil de Cézanne pînă la afirmarea personalităţii lui, începînd cu 1917, într-o serie de uleiuri de o foarte frumoasă gravitate, făcute în culori vii, vom fi siliţi să recunoaştem că în această artă s-a afirmat unul dintre cele mai bune rezultate ale gîndirii plastice de după prima perioadă a cubismului. Unele dintre aceste pînze merg chiar pînă la limitele abstracţiei. „Să treci pe lîngă prăpastie, îmi spunea pictorul, fără să cazi niciodată în ea, nu era un lucru uşor!“. Astfel, Lhote ajunge la *Fetele din vechiul port* în care rigoarea şi savoarea îşi dau mîna.

După ce depăşeşte epoca *Escalei* (1912—1927) şi a acelui *Paisprezece iulie la Avignon* (1930), care, nu mai rămîne nici o îndoială, este unul din tablourile bune ale Muzeului de Artă modernă, Lhote s-a orientat către un stil, nu voi spune neoclasic, ci puţin cam sistematic. Continuîndu-şi cu şi mai multă rîvnă seria de scrieri despre artă, cum ar fi putut ca, atacînd sau lăudînd opera contemporanilor, să nu-şi apere propriile sale concepţii?

Cu toate acestea, Lhote, animator neobosit al unei întregi echipe de pictori, aşa cum pe vremuri fusese Gustave Moreau pentru generaţia Fovilor, izbuteşte să ne arate (pictura lui oscilează între o compoziţie riguroasă şi un baroc furtunos) în ansamblul producţiei sale, multe opere ciudat de grăitoare şi care-l aşează pe pictorul nostru pe un plan deosebit, printre urmaşii La Fresnaye şi Seurat. Şi, chiar dacă arta lui construită, este opusă efuziunii directe, care astăzi găseşte din nou un prilej să iasă la lumină datorită taşismului, ea este totuşi arta unui compozitor de mare clasă, adept al organizării echilibrate a tabloului. Cele mai bune picturi ale lui ni se par a fi acelea care, datorită caracterului lor static, fac din André Lhote moderatorul şcolii cubiste.

---

să arate publicului opera lui Andre Lhote, într-o interesantă retrospectivă.

BISSIERE

Printre post-cubiştii care au evitat arta rigoristă numită abstracţie, sînt puţini cei ce n-au fost măturaţi de picassism. După părerea mea, doar Bissiere i-a ţinut piept. Şi aceasta, fără îndoială, datorită împrospătării surprinzătoare pe care a adus-o, după ultimul război mondial, cu micile lui lucrări colorate puternic şi vesel, unde se simte bucuria de a lucra, şi, orice s-ar spune, în multe cazuri, acesta este testul de valoare al picturii.

Jacques Lassaigne, care l-a vizitat de multe ori, mi-a descris şura veche, transformată în atelier în care Bissiere lucrează departe de zarva de bîlci a Parisului, acolo unde rîul Lot întîlneşte rîul Dordogne. „în cele mai grele momente ale vieţii, mi-a spus Lassaigne, trecînd prin nişte încercări istovitoare, prin suferinţă fizică, pictorul şi-a păstrat dragostea, iubirea pentru creaţie, pentru materialele frumoase, pentru lumină". Întrucît îi slăbea vederea, Bissiere, a trebuit să fie operat (1948). Atunci s-a petrecut miracolul:

Bissiere a devenit ceea ce este astăzi, un maestru al efuziunii directe exprimată în pînze din care ţîşnesc tonurile vii şi muzicale. „Singurul nume care s-ar putea da acestor tablouri, spun© artistul, ar fi, de pildă, *Dimineaţă veselă* sau *Dimineaţă tristă*Aceasta înseamnă că, deşi Bissiere nu se mai sluje şte de subiect, pe care de acum încolo îl socoteşte drept o îndepărtare de ceea ce pentru omul din 1958 este *pictura*, simte totuşi nevoia să adopte (conştient sau inconştient) o temă generală care să preia, să îndrume şi să îmbine senzaţiile transmise de mîna lui.

Pictura lui Bissiere, acest cîmp presărat cu romburi şi stele este ca o apariţie de miraj.

URMAREA CUBISMULUI ŞI CURENTELE DERIVATE DIN EL

Tntr-o notă apărută în appendice la lucrarea- *manifest publicată la Figuière, Guillaume Apollinaire stabileşte astfel subdiviziunile Cubismului: cubism ştiinţific, cubism fizic, cubism orfic şi cubism instinctiv. Ultima categorie era un pretext pentru a putea subordona şcolii al cărei fervent animator era nişte pictori care nu aveau nimic de-a face cu ea, de pildă Matisse, Rouault, Dufy, Jean Puy şi Van Dongen.

Aşa se face că, începînd cu anul 1913, cei mai de seamă dintre aceşti pictori s-au afirmat în alte direcţii. însuşi Cubismul —după perioada aşa-zis eroică – ni se pare că s-a bifurcat în două ramificaţii, una orientată înspre compoziţia luminoasă a spaţiului, alta înspre căutarea unui purism sau al unui rigorism al abstractului[46].

[46] Această bifurcare ne îndeamnă să vorbim, într-un capitol special, despre pictorii care făceau parte din prima echipă a mişcării cubiste. Astfel, Delaunay aderă la mişcare în 1909, La Fresnaye şi Jacques Villon în 1910—1911. Însă, în ciuda adevărului cronologic, pentru noi, pictorii aceştia nu sînt într-adevăr cubişti cum au fost Picasso, Braque şi Gris (aceasta nu s-a alăturat grupului decît în 1911). Trebuie să ţinem seama de aspectul istoric, dar ceea ce interesează mai înainte de orice, nu este oare caracterul picturii, spiritul, semnificaţia ei?

[1] Secţiunea de Aur lua din *Proporţia Divină*, o carte publicată la Veneţia, în 1509, de către Luca Pacioli, un călugăr din Bologna, şi ilustrată de Leonardo da Vinci, un sistem potrivit căruia orice operă de artă plastică armonioasă ar rezulta din raportul ideal şi calculat dintre două mărimi matematice:

A) LUMINISM ŞI SPAŢIU

Foarte deosebită de purism, tendinţa pe. care Apollinaire o numea „Orfism“ se desprinde din Cubismul propriu-zis. Noi îi vom spune *luminism*, întrucît adepţii lui şi-au concentrat cercetările asupra luminii, nu atît ca rezultat al efectelor soarelui ce luminează natura, aşa cum au considerat-o Claude Lorrain, Turner sau Corot, sau a gradaţiei penumbrei aşa cum o vedem, de exemplu, în *Filozof meditînd*, ci asupra luminii create şi repartizate aşa cum a vrut pictorul, şi care constituie un factor important în alcătuirea tabloului.

Seurat se şi apucase să desprindă în mod special constrastul complementarelor^ luminoase pentru a scoate din ele noi armonii. însă cel care, prin 1912, a dezvoltat această expresie plastică a fost Robert Delaunay.

Cea de a doua tendinţă cubistă orientată către lumină ca un element al compoziţiei plastice are ca promotor pe Jacques Villon. Cofondator al Secţiunii de Aur[47] în 1911 (grupul şi-a ţinut prima manifestare în strada Tronchet, într-un demisol) acest pictor s-a apucat de nişte cercetări ce urmau prisma perspectivei albertiene. Animator al grupului de la Puteaux, Villon adună în atelierul său din strada Lemaître, alături de Marcel Duchamps şi de sculptorul Duchamps – Villon, fraţii lui, pe Gleizes, La Fresnaye, Léger, Metzinger şi Kupka. Anul 1912, care marchează trecerea Cubismului analitic la Cubismul sintetic este, de asemenea, anul în care Gleizes şi Metzinger îşi publică lucrarea: *Despre cubism.*

47 1,168

ROBERT DELAUNAY

Delaunay era mai tînăr decît Mondrian. L-am cunoscut la Jean şi Annette Coutrot. Venea adesea la cină, împreună cu Sonia, soţia sa. Chiar dacă ne-a părăsit de atîta vreme, acela pe care Apo- llinaire l-a calificat de *Cubist instinctiv,* adică, de fapt, liric, ne-a lăsat amintirea unui om sănătos, rudimentar şi entuziast. Cu chipul său trandafiriu şi părul mai curînd blond, Delaunay, fără să fi avut o gîndire deosebit de adîncă, avea în el acea forţă pe care o întîlnim la fiinţele înzestrate cu darul de a presimţi. Aşa se face că el a fost printre primii care au ghicit valoarea lui Henri Rousseau Vameşul (a hotărît-o pe doamna Delaunay, mama lui, să-i comande lui Rousseau *Imblînzitoare de şerpi*, care astăzi se află la Luvru). La începutul secolului, Robert Delaunay – după o serie de încercări în decoraţia de teatru – studiase teoriile lui Chevreul, aceleaşi teorii deci care fuseseră îndrăgite şi de neoimpresionişti. Influenţat de Seurat, căuta să descompună culoarea nu în puncte, ci în planuri mari sau în dungi. După pe[r]ioada subiectelor din viaţa militară, Delaunay pictează o serie de interioare în biserica Saint-Severin, apoi pînzele cu *Turnul Eiffel* (1910), primele dintr-o lungă serie ce înfăţişează monumentul sub toate aspectele şi în toate poziţiile, dînd astfel formei cubiste o dezvoltare dinamică. în picturile făcute imediat după vestitul *Turn*, ale cărui linii expresive se înrudesc cu futurismul, Delaunay refuză cu ho- tărîre să arate succesiunea elementelor tabloului. Optează pentru simultaneitate. Prezentarea mişcării în bogăţia ei sinoptică prin planuri pe care le coordonează şi ierarhizează o lumină compusă, dă *Ferestrelor* sale o valoare şi o viaţă excepţională. Apollinaire vorbeşte despre „dramatizarea volumelor", despre „ruperea bruscă a perspectivei" despre „iradierea planurilor", despre acea „realitate la fel de frămîntată ca şi lumina însufleţită"[48].

> Delaunay lucra pe vremea aceea în „contraste simultane", exaltînd, spre deosebire de cubişti, necontenit culoarea. „Mă jucam cu contururile, a spus el, aşa cum în muzică te puteai exprima prin fugă •• -Vremuri mai furtunoase decît oricare altele,

[48] în jurnalul *Der Sturm.*

războiul bătea la uşă şi aveam oarecare presimţiri. Cubismul era în plină putere. Construiam tablouri care păreau nişte prisme faţă de Cubismul admis de prietenii mei – eu eram *Ereziarhul* mişcării: Atunci a inventat Guillaume Apollinaire, care-şi pregătea cartea de estetică, cuvîntul *Orfism,* pentru a califica pictura lui Delaunay.

Pictor al sporturilor, Delaunay caută să redea mişcarea unei echipe de fotbal (1913). Apoi, în anul în care începe războiul, dă un *Omagiu lui Bleriot.* De atunci, şovăind între două limbaje, figurativ şi nonfigurativ, Robert Delaunay optează în cele din urmă pentru acesta din urmă. Elementele ce pot fi necunoscute dispar puţin cîte puţin din pînzele lui în faţa formelor ca nişte discuri în care caută noi efecte de culoare şi de luminare a tabloului.

Delaunay vedea în lumină izvorul efectului. A fost primul care a susţinut cu tărie un fenomen cunoscut în toată lumea dar care poate că nu fusese subliniat îndeajuns înainte de el. Este vorba despre lumina tabloului. Subiectul acesta îl preocupa. În 1913, Paul Klee tradusese şi dăduse spre publicare în *Der Sturm,* un studiu al lui Delaunay: *Despre lumină.* De cîte ori în discuţiile noastre n-am ajuns la această particularitate care, pentru impresionişti, fusese luminatul natural al soarelui şi al ceasurilor zilei. „Există, îmi spunea Delaunay, o lumină particulară pe care pictorul o supune şi o împarte, o lumină care nu are nimic exterior, nimic fizic". Oare marii maeştri, Rem- brandt în primul rînd, nu şi-au luminat pînzele astfel încît privitorul să vadă elementele compoziţiei după importanţa ierarhică pe care voiau ei să le-o dea? Ei bine, lucrul acesta ar trebui subliniat.

Se simţea că pictorul a fost influenţat de poetul 133 *Zonei.* Apollinaire îi comunicase entuziasmul pentru noutatea şi fecunditatea artei viitoare. Ultima dată cînd l-am văzut mi-a spus cît este de important să depăşeşti gustul şi ordinea stabilită. Ne-a povestit, lui Lhote şi mie, că, de curînd, întemeiase o cooperativă de artişti în mijlocul naturii. După moartea lui Delaunay, soţia lui n-a căutat să facă tot ce se putea pentru a-l pune în valoare pe cel căruia îi fusese tovarăşă de viaţă. Ea

însăşi pictoriţă, Sonia n-a fost o „văduvă abuzivă“. Şi bine că n-a fost, căci reputaţia lui Robert Delaunay a crescut neîncetat, luîndu-şi, în mod firesc, locul cuvenit, un loc destul de deosebit.

LA FRESNAYE

Sînt atît de mulţi pictori astăzi, încît dacă unul din ei dispare, este uitat repede. Aşa s-a întîmplat cu Roger de la Fresnaye, mort în 1925, la patruzeci de ani, din pricina unei boli căpătate în timpul războiului.

Cîteva desene de o frumoasă ţinută, nişte litografii— dintre care o serie ca ilustraţii la *Paludes*—, un mic număr de pînze cu o compoziţie îngrijită îi asigură totuşi acestui pictor un loc de frunte printre cubiştii din perioada a doua. Mai mult decît oricare altul, el oferă un registru întins tonurilor de cenuşiu şi fier întîlnite atît la Braque cît şi la Picasso. Nimeni n-a făcut să răsune mai bine decît el stacojiul şi indigoul în jurul unui negru strălucitor. O pictură în adîncime, construită auster, dar cu pasiune, cu lirism.

La Fresnaye foloseşte *peretele* tabloului pentru a lărgi spaţiul; juxtapune planuri care, ele însele modulate, modulează la rîndul lor întreaga suprafaţă pictată; de aici provine *vibraţia* deosebită a acesteia.

Din 1905 încoace îi cerem operei de artă să ne uimească. Există o exigenţă sănătoasă al cărei prim apărător, pe vremuri, a fost Baudelaire. Numai că această preferinţă pentru noutate nu trebuie să se transforme la rîndul ei în *obişnuinţă*.

> Apollinaire, care este răspunzător de această poetică, a recunoscut, după 1914, că tendinţa către frumuseţea-surpriză nu putea ţine o veşnicie. A fost necesară zguduirea puternică din 1940, pentru a ne îndepărta atît de artiştii care zic că aduc ceva nou prin simpla schimbare a procedeului, cît şi de aceia care, ca teoreticieni ai noului limbaj, încremenesc în demonstraţie. Ce se vede cel mai adesea în posteritatea Cubismului? O practicare încăpăţînată a artei nonfigurative, un poncif care nu face mai mult

decît migala stupidă a unor naturalişti[49].

Iată-ne departe de Roger de la Fresnaye. Dar nu atît cît se pare! La Fresnaye a înţeles că, mai tîrziu, nimeni nu-i va mulţumi că a pictat combi- nînd planuri şi volume geometrice: dreptunghiuri, cercuri, paralelograme, după cum nu-i va mulţumi că s-a slujit de alte elemente (şi^aceasta, nu fiindcă aportul tehnic este, la un pictor, mai puţin important, ci pentru că urmaşii îşi însuşesc întotdeauna scriitura originală a predecesorilor şi sfîrşesc prin a banaliza). La Fresnaye a presimţit, într-adevăr, că , după moartea sa, valoarea operelor lui va fi determinată direct de ceea ce aduce în faţa ochilor noştri însăşi substanţa picturii.

Poet al proporţiei şi al mişcării, moştenitor direct al lui Géricault, La Fresnaye s-a apucat, încet, să cucerească un echilibru. Ce a căutat el? Sinteza a ceea ce pe atunci cerea invenţie: puritatea voită a desenului, repartizarea pe locuri şi pe planuri a spaţiului şi a figurilor, dimensiunea suprafeţelor colorate (lungimea şi lăţimea suprafeţelor albastre, albe, trandafirii). Pînzele lui în care rubinele străLucesc în şuvoaie întunecate de culoare ne oferă cîteva din cele mai frumoase sonorităţi ale Cubismului.

Artileria sugerează, în mod admirabil, viteza şi trepidaţia fără ca ele să slăbească soliditatea

[49] Pretenjia neoimpresioniştilor de a scoate culoarea neagră de pe paleta lor ni se pare astăzi o glumă drăgălaşă, făcută de un provensal îmbătat de umbra deasă a copacilor. Dar ce se va crede mai tîrziu de zgîrcenia unor „abstracţi" care 135 au ajuns chiar să proscrie liniile sinuoase din pictură?

ansamblului. Opera aceasta se apropie de tendinţele futuriste dar trece dincolo de ele. Căci între tabloul în care formele sînt încremenite pînă la disperare şi acela în care ele sînt dispersate, La Fresnaye, pictînd forme stabile, a făcut o lucrare care *se mişcă.* Nu este oare lecţia pe care ne-o dă Poussin în *Răpirea Sabinelor*?

Să deplîngem faptul că, spre sfîrşitul vieţii, bolnav fiind, acest arhitect al spaţiului a căzut în manierism? Cum se face că suferinţa fizică l-a putut atinge şi slăbi atît de mult? Cariera acestui maestru al armoniei s-a terminat cu rezultate sărăcăcioase. Dar să ne întoarcem la adevăratul La Fresnaye. Ceea ce pe lîngă valoarea ansamblului, face ca pictura lui să fieîntr-adevăr preţioasă, este acordul intim dintre culoare şi lumină. Pentru el, lumina este un element esenţial al compoziţiei, o distribuie şi-i acordă o importanţă la fel de mare ca şi liniei sau planului. Sudată de tonul pe care-l exaltă, ea se îndepărtează de aspectul pe care-l are natura, pentru a deveni un instrument supus şi accentuează cutare sau cutare pasaj în funcţie de ansamblu.

Printre operele lui La Fresnaye (există naturi moarte de o intensitate nuanţată şi foarte emoţionantă), *Cucerirea aerului* (1913), o pînză mare de doi metri şi jumătate pe un metru treizeci, este, împreună cu *Arhitectul,* una dintre cele mai caracteristice. Aici pictorul dovedeşte puterea de a ghici viitorul. Vorbeşte propriul său limbaj,după ce l-a vorbit, destul de multă vreme pe cel al lui Cézanne. Dar acest tablou este pentru artist şi simbolul preocupărilor lui spirituale. Soarele cade pe un colţ de masă, la care doi bărbaţi sprijiniţi în coate stau de vorbă respirînd aerul care-i înconjoară. Căci masă este pusă în aer liber, în faţa unor bărci cu pînze ce dansează pe un lac. Copacii se apleacă sub un vînt uşor. Nişte aerostate se înalţă încetişor. Drapelele fîlfîie. Aerul este un solid de sticlă pe care pictura l-a tradus prin suprafeţe mari de pastă colorată. Opera îşi are desenul ei, rînduirea ei severă, o lumină-culoare

> proprie. Deschidere asupra poeziei aeriene şi a secretelor ameţitoare ale spaţiului, *ea este ca o fereastră în cubism.*

JACQUES VILLON

L-am cunoscut pe Jacques Villon acum mai bine de douăzeci de ani, pe vremea cînd mai avea obrazul palid, trandafiriu, aproape evanescent, încît ai fi zis că e făcut din ceară, şi o frunte din care părea că porneşte totul. Şi dacă de atunci obrazul lui s-a mai rumenit şi şi-a pierdut înfăţişarea de Pierrot căzut din lună, pe care o avea odinioară, pictorul şi-a păstrat totuşi privirea aceea în adîncul căreia străluceşte, persistent, albastrul nevinovăţiei salvate; şi, întrucît dragostea l^ii pentru omenire este făcută dintr-o curiozitate învinsă, el este gata oricînd să întîmpine tot ce este secret, dezinteresat, susceptibil, de un ecou în memorie sau de o fulgerare în viitor. A pornit odată cu ceilalţi, fără să se deosebească prea mult de ei; acest solitar poate fi dat ca exemplu de maturitate tardivă. Treptat, cu răbdare, şi-a îndreptat posibilităţile înspre realizarea frînată mult timp, şi uneori chiar suprimată, de necesitatea de a-şi cîştiga existenţa. Mi s-a povestit că Villon ar fi zis, odată, cînd i se vorbea despre mica sumă vărsată lunar lui Vin- cent Van Gogh de către fratele lui: „Ah! dacă aş fi avut şi eu atît!“

Format împreună cu pictorii cubişti (grupul se aduna adesea duminica, în atelierul lui de la Puteaux), fondator al „Secţiei de Aur“,Villon şi-a sprijinit primele cercetări pe concepţia piramidală şi rigiditatea expresivă a unghiurilor[1], însă el n-a găsit blonda luminozitate care-l deosebeşte decît în exprimarea mişcării prin linie şi

137 [1] Rene Jean, *Jacques Villon,* Paris, s.d. ed. Braun.

descompunerea planurilor. Figurile lui[50] sînt, ca să zic aşa, încadrate de spaţiu, acesta devenind la rîndul lui un solid care le înconjoară cu o aparenţă prismatică. Prinse în acest ciudat înveliş, ele se desfac.

Multe tablouri se golesc de cum le priveşti. Aici nu se

[50]Cînd spun: figură, vorbesc atît despre figurile geometrice cît si despre figurile naturale; în opera lui Villon ele alternează.

petrece aşa ceva. Cu cît îl priveşti mai mult, cu atît tabloul *se umple.* Ceea ce alţii au încercat cu mijloace insuficiente, Villon a realizat. Este singurul care ştie să asocieze atît de bine construcţia arhitectonică cu sensibilitatea fremătătoare a tuşei.

Un tablou de Villon înfăţişează mai multe momente în aceiaşi timp, mai multe lumini, timpul şi contratimpul, ziua şi întunericul. Suprafaţa închisă de el se deschide unor anumite vertigii, dar fără a depăşi posibilităţile opticii. Este o pictură care aruncă o punte între vibraţia luminoasă care aminteşte de Seurat şi organizarea nouă a efuziunii artistice. Forma, Villon o concepe • tot după poetica Renaşterii, dar o descompune în segmente. Aşa se face că opera lui arată uneori ca ceea ce se vede într-un caleidoscop. I-am auzit pe nişte pictori reproşîndu-i lui Jacques Villon felul lui de a reprezenta spaţiul ca nişte alveole, de a-i da figura unui poliedru în loc să evoce profunzimea şi transparenţa prin simpla modulare a luminii-culoare. I se contestă de asemenea dreptul de a recurge la clarobscur. însă pictorii îi judecă pe pictori în-tr-un fel special. Dacă-i asculţi, ai spune că pentru ei toţi, şi chiar pentru fiecare generaţie, nu există decît o singură manieră de a face un tablou[51]). Pe mine însă, ceea ce mă interesează, este să văd tabloul.

În 1951, am avut o viziune de ansamblu a operei lui Villon, cu ocazia retrospectivei de la Muzeul de artă modernă. După nişte prime încercări în gen impresionist, pictorul a trecut prin- tr-o perioadă cezanniană, apoi prin cubismul dinamic care se simte în *Soldaţi în marş* (1913). Apoi, pictura se restrînge într-o voinţă momentană de austeritate, cu o poezie a coloritului şi o sensibilitate ocrotite totuşi. Vin apoi căutările pentru găsirea obiectivităţii care duc la sinteza din *Arhitectura* (1931). Urmează o lungă serie de pînze prismatice, unde ecranele se multiplică într-o simplificare uneori excesivă şi care seamănă puţin cu „aurora boreală“. Dar din 1939, Villon atinge plenitudinea pe care ne-o arată minunatele *Grădini de zarzavat la La Brunie* (1941). în acest moment arta lui

- Pentru impresionist, totul era în tuşă. Pentru nabişti, pata avea întîietate. Cubistul vorbea despre plan şi despre a patra dimensiune. Astăzi, fără să mai ţină seama de contradicţie, cei care ne asigură că ceasul lui Rembrandt a sosit din nou strigă: păzea! de cîte ori clarobscurul este folosit cît de cît. Eu încerc să nu mă amestec într-o dispută care nu-mi pare prea serioasă.

evocă întinderile mari sub vibraţia aerului, forma, desenul pe care-l iau lucrurile în spaţiu. Totul se află la locul său, totul respiră în aceste game luminoase, încîntă- toare: verde, violet, galben.

Cînd privesc o pînză de Villon, luminoasă şi plină, simt că mă emoţionează, ceva ce se poate compara cu apariţia unei vedenii supranaturale, pornită totuşi de la om şi de pe pămînt. De unde vine aceasta? De la desen, de la culoare, din îmbinarea planurilor, din armonia sau opoziţia ritmurilor? de la tehnică sau de la inspiraţie? Poate din toate la un loc sau numai din una din aceste însuşiri, dusă la un grad de expresie cu totul deosebit. Cu cît o. privesc mai mult, cu atît opera mă emoţionează, iar eu încerc să aflu motivul. încerc atunci, la rîndul meu, să intru în geneza tabloului şi, dacă nu să găsesc chiar senzaţia încercată de artist în timpul creaţiei, măcar ceva asemănător. înţelegerea mea ajunge să prindă unele lucruri; dar, în faţa altora, *care sînt totuşi cu adevărat realităţi picturale*, mă gîndesc, mă întreb fără să-mi pot da un răspuns. Mă aflu în faţa unui limbaj care, ca şi cel al lui Bonnard,nu se lasă definit. îmbinarea liniilor, a tonurilor, a luminilor, evocarea spectrală cam angoasată, a spaţiului, trezesc în mine o simpatie care depăşeşte măsura obişnuită. Este o pictură epurată dar nu lipsită de graţie şi nici de prospeţimea intenţiei; pune stăpînire pe mine ca o iradiaţie cristalină. întocmai ca muzica lui Faure, poartă în ea un soi de *emoţie lucidă* la fel de greu de definit ca şi aceea a celei mai curate efuziuni. Aici cunoaşterea se întoarce la inocenţă, îndemnată din toate părţile, *înconjurată* de acea lumină puternică din care se trage, în mine, viziunea transcendenţei.

Cînd vor fi adunate laolaltă (binînţeles prea tîrziu!) desenele cele mai de searnă din această jumătate de veac, ne vom mira, poate, că nu sînt decît atît de puţine. Nu măgîndescla *desenele de pictor*, la acelea care pregătesc tabloul, ci la desenele complete, adevărate opere în alb şi negru. Sînt unele de Matisse, de Picasso, de Bonnard, de Rouault, cîteva de la Fresnaye, de Gromaire. Însă cele mai frumoase, cele mai complete vor fi, poate, acelea ale lui Dufy, Klee şi Villon. În acest gen, cu totul neglijat în zilele noastre de către iubitorii de artă—şi prin urmare devalorizat de către negustori, —cunoscătorul va şti, fără

îndoială, cît fac ideile exprimate în tuş de către Jacques Villon. Brăzdate de linii oblice, mici lumi izolate, desenele lui sînt scăldate de un abur uşor de spaţialitate în care artistul descoperă distanţa plasîndu-se cînd înainte, prin relieful în piramidă,[52] cînd în urmă, prin deschiderea unor căi profunde. Echilibrul luminos atinge, în desene, zenitul organizării. Opere cu mai multe faţete, în care totul se re- construeşte, în care universul artei, acolo pe hîrtie, îşi creează cu adevărat spaţiul, desenele acestea strălucesc pînă şi în umbrele lor. Se simte, s-ar spune ca într-o mişcare de aer, drumul făcut de boii sau de caii care trag secerătoarea, respiraţia plantelor la soare, cndulaţiile pătrunzătoare ale vieţii, presentimentul morţii şi al Mîntuirii. Ele marchează, în spaţiu şi durată, trecerea aceluia care, cu privirea, pricepe semnificaţia lumii.

KUPKA ŞI MALEVICI

Opera cehului Frantisek Kupka este o probă de valoare a unei arte muzicale, a unei arte figurate ce ne va fi dat s-o vedem. Totul, pînă şi limbajul verticalelor dă picturii lui Kupka, datorită impresiei de tuburi de orgă, un fel de sonoritate. Ne aflăm în faţa unei căutări ce poate fi socotită paralelă experienţei austere a lui Mon- drian, sau orfismului îndrăgit de Delaunay şi al cărui promotor, dacă e să ne luăm după un articol apărut în *New York Times*\ ar fi Kupka. Sprijinit de către Gustave I\ahn, Alexandre Mercereau şi Alfred Barr[53], Kupka a respins, fără să şovăie,

[52] „Mă străduiesc, mi-a spus Villon, să produc o impresie de adîncime trăgînd pe pînză mai multe planuri de valori deosebite. Fiecare plan este găurit, îri afară de ultimul, cel din mijloc, care este cel mai mic. în fiecare gaură se zăreşte planul următor. Dacă toate aceste planuri sînt unite prin linii drepte, care pornesc din centrul aproximativ al suprafeţei, situat pe ultimul plan, şi care merg pînă în vîrful celor patru unghiuri ale pînzei se obţine o piramidă. Piramida aceasta dă impresia că vine înspre privire, cu vîrful înainte, sau că scobeşte un vid sub privire, vîrful piramidei aflîndu-se în fundul acestui vid. Proprietatea aceasta a piramidelor, de a produce, cînd sînt văzute de sus, două impresii contradictorii, conferă imaginii o mişcare pe loc şi care, după cîte se pare, nu are de ce să înceteze. Este un *perpetuum mobile*.

[53] Gustave Kahn, *Mercure de France,* octombrie 1912; Alexandre Mercereau, *Les Hommes du jour*, iunie 1921 ; Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936.

concepţia figurativă pentru a porni în căutarea unui limbaj mai ermetic. O *Nocturnă* din 1910 seamănă cu un tablou profetic, făcut după cele mai recente tendinţe, cele ale lui Stael şi Germain. *Fuga în roşu şi albastru*, expusă la Salonul de toamnă în 1912, deschidea o fereastră nouă înspre arta viitorului. Ilustrator de cărţi, de pildă al *Eriniilor* lui Leconte de Lisie, *Pro- meteu* de Eschil şi *Cîniarea cîntărilor*, Kupka este un experimentator. încă din 1924, pictează *Diagramele, Arabescurile învîrtejate* şi-şi prezintă el însuşi arta în secţiuni circulare, verticale, diagonale şi triunghiulare.

Printre pictorii rigorişti, Kupka mi se pare a fi unul dintre cei care s-au *realizat* cu cea mai mare bogăţie de expresivitate şi varietate. La el culoarea are sinceritatea tonurilor întregi. Ca şi la Mondrian, ea este proporţională, măsurată (în lungime şi în lăţime) pe suprafaţa tabloului „opera de artă în sine fiind realitate abstrasă“ (credem că aceste cuvinte ale lui Kupka vor să spună: abstrasă din universul vizual, dar fără să semene cu el).

Kupka a fost creatorul unei arte deschise, mobile şi mistice, care se opune artei închise şi absolute a lui Mondrian. La urma urmei de la el s-ar putea pleca pentru a merge către poetica formei în sine. De la Kupka dar şi de la Malevici, care a încercat, şi el, să practice o artă despuiată însă – după cîte ne putem da seama din operele făcute în afara Rusiei – cu o destul de slabă substanţă picturală care face din el mai curînd un teoretician, un tactician al sentimentului, un artist atins de *catharsis* în modul cel mai înalt, pedagogul unui absolut religios, conceput în afara oricărei idei de reîncarnare.

„N-am inventat nimic, a spus Malevici, doar am simţit noaptea în mine şi în ea am întrevăzut noul pe care l-am numit *suprematism*[ul]. Scrierile acestui platonician se caracterizează printr-o frumoasă cutezanţă poetică. Ca un filozof şi ca un apostol, Malevici prezintă experienţele sale profesionale pentru a ajunge să exprime mişcarea prin culoare. „Am spus înaltul cerului, scrie el, i-am desprins culoarea, am pus-o într-un sac creator şi am legat sacul la gură. Aviatori ai viitorului! Luaţi-vă zborul! Alb, liber şi nemărginit – infinitul este în faţa voastră.“[54] în zilele

[54] Manifestul suprematismului datează din 1915. El prescrie folosirea

noastre, există tendinţa să se înmulţească cercetările teoretice. Noi însă cercetăm operele, iar în opere căutăm calitatea. Cazimir Malevici a deschis o uşă pe care n-a închis-o după el.

B) PURISM ŞI NEOPLASTICISM

Purismul este un cuvînt folosit pentru a califica o estetică mai curînd decît o realizare adevărată. Teoreticienii lui, Le Corbusier şi Ozenfant şi-au expus, în revista condusă de ei, *VEsprit Nou- veau,* fondată în 1920, concepţia despre realitatea artei care doreau să fie, mai înainte de orice, *ordonată.* „Arta, spuneau ei, trebuie să meargă înspre exactitudine.“ Revista a apărut pînă în 1925. Un loc larg era rezervat „rigorii maşinilor“ şi obiectelor fabricate. Picturile lui Ozenfant: pahare cu dungi într-o gamă severă de alb şi de gri, brun şi negru; reliefuri cu forme zgrunţuroase, în manieră egipteană[55], erau, într-o oarecare măsură, o demonstrare a acestor vederi teoretice.
Avînd un caracter puţin cam neoclasic, dacă vreţi, purismul a căutat să atragă atenţia asupra a ceea ce voi numi *arhitectonica obiectului*, însă fără nici un fel de restricţie. Pentru Ozenfant, „arta are orice drept, în afară de acela de a nu fi clară“. Dar, sub pretextul clarităţii, purismul se pare că a ajuns la un utilitarism excesiv şi la *maşinolatrie.* Prin aceasta se deosebeşte suficient de mult de neoplasticism, care a avut o importanţă şi o influenţă mult mai mari. Adepţii acestui grup auster, la drept vorbind destul de prost definit, se recunosc, în general, după panourile în tonuri plate, înconjurate de nişte bare negre mai mult sau mai puţin groase şi parcă trase cu rigla. întrucît aproape toţi sînt teoreticieni, ei pretind că fac o artă „abstractă“ şi „nonfigurativă“. Mai întîi ar trebui să precizăm sensul cuvintelor. Există oare o artă abstractă în adevăratul sens al cuvîntului? Eu cred că nu. Artele plastice a căror raţiune esenţială de existenţă este să sd înscrie într-o materie concretă, tare, sau care se

---

dreptunghiului, a cercului, a triunghiului şi a crucii.
[55] La întoarcerea lui din Statele Unite, Ozenfant a dat cîteva nocturne foarte frumoase, evocări ale New York-ului noaptea, care sînt fără seamăn, şi *Inundaţia*, o pînză luminoasă care este ca un miraj şi unde purismul lui de altădată este îmbibat de poezie picturală.

poate întări, nu pot fi abstracte cum ar fi, de pildă, o cifră sau o teoremă. Cît despre cuvîntul „nonfigurativ", şi el mi se pare destul de impropriu. Cei ce-l folosesc îl iau în sensul de „nonreprezentativ". Dar trebuie oare să mai amintim că, în afară de *figură,* ca termen de atelier, mai există şi figurile din geometrie? Să spunem aşadar, mai direct, că sub cuvînt că desprind din plastică legile ei cele mai rigide, rigoriştii aceştia se subordonează unei dogme în care calculul matematic se substituie, mai mult sau mai puţin, uneori chiar cu totul, exprimării libere a sentimentului. Impingîndu-şi teoria la limită, ei merg pînă la a-şi închipui că universul vizibil nu mai poate hrăni, ca pînă acum, inspiraţia artistului.

Neoplasticianul ar vrea ca tabloul sau basorelieful lui să fie o construcţie absolut cerebrală. De aceea refuză modificările neîncetate pe care însuşi mersul vieţii le imprimă oricărei creaţii. El stă departe de reînnoirea pe care o determină tot timpul observarea lumii sensibile, izvor aparent al elementului vital în manifestările lui materiale şi semnificaţiile spirituale. Ca pictor, el va picta mereu acelaşi tablou. Dacă nu se va învoi să facă dintr-un obiect sau dintr-o temă catalizatorul percepţiilor sale, acest sectar riscă

> să-şi vadă vlăguită forţa de expresie din pricina jugului pe care şi l-a pus pe gît de bună voie. Aceşti adepţi neînduplecaţi ai abstracţiei, care tind să repete şi să prelungească ceva ce nu poate avea un viitor (mă gîndesc la experienţa unică şi salvatoare a lui Mondrian) au în ei, după părerea mea, un soi de disperare. Aşa cum încă- păţînarea întru realism îl rătăcea pe un Delaberge[56], pe vremea cînd Corot mai

[56] După ce a debutat într-o manieră destul de largă, Dela- berge, un parizian, contemporan cu Corot, şi-a propus să reproducă natura cu o fidelitate absolută, încercînd să redea amănuntele cele mai mici. Nu voia să fie decît copist, reproducător exact al realităţii exterioare. Timp de doi ani a lucrat la un *Apus de soare*, o pînză de 59 X 92 cm., care poate fi văzută la Luvru. A luptat atît de mult pentru a învinge nişte greutăţi de neînvins, îneît a murit muncind. Ideea care l-a obsedat pe Delaberge este antiteza aceleia care l-a obsedat pe Mondrian şi pe cei ce au venit după el. Mondrian şi Delaberge îmi par a fi cele două extreme ale artei, unul înverşunîndu-se să imite servil natura, celălalt închizîndu-se într-o menghine în care teoria lasă din ce în ce mai puţin loc experienţei. În primul caz, omul este victima realităţii exterioare în care se prăbuşeşte; în al doilea, el afirmă ceea ce ştie într-o formulă care se

trăia, posteritatea lui Mondrian mi se pare că merge către o sugrumare a artei şi, mai ales, a picturii reduse la expresia ei raţională în sensul cel mai restrîns. Nu mai există trecut, nu mai există viitor! Aceasta înseamnă, în prezentul punctului matematic, oprirea oricărui elan, a oricărei urme de viaţă, nimic altceva decît o sinucidere, îndelung premeditată şi fără altă ieşire decît ordinea imobilă a morţii.

În faţa atîtor căutări prost orientate, mă întreb cum s-a putut ca oamenii să se angajeze atît de sincer într-o eroare atît de gravă. Pesemne că cei ce-o experimentau nu aveau cine ştie ce cultură. Dar nu toţi! Hans Arp (care este rigoristul curbei, fapt ce-l înspăimîntă pe Mondrian) este departe de a trece drept un spirit sumar. Eu cred mai degrabă că această înclinaţie către o asceză rău înţeleasă şi dezorientată, această

îndepărtează 145 de orice îmbogăţire venită din universul sensibil.

sărăcire a formei şi a culorii, sub pretextul purităţii, această uscare a artei în zona calculului matematic care, pentru ea, este inoperantă, —are la origine un complex de ordin psihologic. Mi se spune că arta aceasta, lipsită de poezie adevărată, se bucură de un oarecare succes în Statele Unite. Vreau să cred că aşa este: cu atît mai mult cu cît această tendinţă mi se pare a fi o manifestare, o deviaţie mai curînd a unui anume spirit puritan.

Aceşti rigorişti, Purişti sau Neoplasticieni, se apropie şi de raţionalişti. Urmînd pilda lui Wolf şi a lui Baumgarten, ei nu admit că, datorită forţelor ei cele mai vii, arta scapă înţelegerii noastre. Ei vor ca arta să fie gîndire şi să poată fi demonstrată cu un sistem. De aceea ei suprimă tot ce nu le place; adică, după caz: complexitatea perceperii şi a senzaţiei, transsubstanţierea, de către artist, a materiei într-o substanţă superioară, deschiderea operei înspre necunoscut. Intuiţiei nu-i recunosc o putere care s-o întreacă pe aceea a inteligenţei deductive. Darul de fabulaţie, imaginarul şi imaginatul, transmiterea prin formă sau culoare a unei emoţii nedemonstrabile, ei le neagă, le resping, le suprimă. în cele din urmă, întrucît dispreţuiesc şi realitatea, pentru ei totul se rezumă la un soi de credinţă dirijată, ba chiar fanatică, la o estetică a numerelor ale căror enunţuri şi explicaţii sărăcăcioase nu ne emoţionează de fel, de vreme ce semnul nu mai este un mijloc de a exprima un sens, ci un scop în sine, o stenografie pe care numai inventatorul ei o poate dezlega.

EXPERIENŢA LUI MONDRIAN

în ciuda celor ce putem gîndi despre încăpăţî- narea lui de a voi să despoaie pictura pînă la sărăcire – există în severitatea lui Mondrian un fel de puritate tăioasă şi aproape semeaţă. Experienţa merge de la concretul descrierii unui copac sau al unei uliţi de sat, influenţată încă de Van

Gogh (1900—1911), pînă la absolutul spaţiului organizat prezent în operele olandezului calvinist, din 1917 pînă la sfîrşitul vieţii. Pictura lui Mondrian trece, este adevărat, prin tranziţia cunoscută de o artă influenţată de căutările cubismului, în care se

mai pot recunoaşte urmele unor elemente inspirate de universul vizibil (curburi, grilaje etc.).

Dar atît, căci după aceea totul este gîndit în afara acestui univers şi totul se îndreaptă către absolutul pe care l-a visat omul acesta pe care parcă-l văd şi acum trecînd pe strada Bonaparte şi oprindu-se ca să-mi împărtăşească grijile lui de căutător. Sub fruntea mare, teşită, Mondrian avea o privire deschisă în dosul ochelarilor, iar gura şi bărbia, ieşite în afară, erau voluntare, ba chiar încăpăţînate. îmbrăcat cu un impermeabil foarte curat, dădea impresia unui medic de laborator.

Era un soi de preot, de călugăr din secta protestantă. Viaţa lui, „închinată religiei spaţiului pur" (Sandberg) va rămîne exemplară, ca şi aceea, am mai spus-o, a unui Delaberge. Mondrian îşi căuta o realitate a lui, undeva pe culmile artei în momentul în care, gata să-şi piardă funcţiile concrete, aceasta încearcă să se afirme în nu ştiu ce absolut aproape matematic.[57] Care era visul lui?

Nu acela de „a mobila arhitectura", aşa cum s-a spus, ci acela de a organiza spaţiul/de a face din el ceva adunat, armonios, misterios chiar, nu ca un sfinx, ci ca o cifră.

Acesta este Mondrian! Trebuie să spun că de fiecare

---

[57] Printre şefii unui anumit constructivism putem cita, alături de Mondrian şi Malevici, numele lui Van Doesburg, pionier al elementárismului, şi acelea ale lui Lissitzky, Mc- holy-Nagy, Willi Baumeister, Gabo, al doamnei Sophie. Taeuber-Arp, Domela, al sculptorului Pevsner, aproape cu toţii partizani ai grupului „Abstracţie-Creaţie". Mai curînd animator decît realizator în pictură, Vantongerloo este întemeietorul dezinteresat al mişcării şi redactorul caietelor publicate de acest grup, care, din 1932, atrăgea cîţiva foşti cubişti ca Gleizes şi Herbin, viitori suprarealişti ca Seligmann, sau nume ca Bill, Soldaţi, Van der Leek, Moss. Intrucît a ieşit parţial din futurism, trebuie să menţionăm şi „raionismul lui Larionov şi al Nataliei Gontcearova (manifestul a fost publicat în 1913)... Raionismul trebuie să dea impresia că alunecă în afara timpului şi a spaţiului. Pentru a izbuti să facă acest lucru, pictorul trebuie să recurgă la nişte raze colorate, fie paralele, fie întretăiate. în sfîrşit, nu-l putem uita, în Polonia, pe Wladislaw Strze- 147 minski, născut în 1893 în Bielorusia şi mort la Lodz în

1952. La început a fost asistentul lui Cazimir Malevici Ia Şcoala de Arte Frumoase din Vitebsk, apoi a venit la Varşovia, unde a dus o activitate susţinută şi a trecut de la cubismul de manieră franţuzească, la forma neoplastică şi la pictura arhitectonică. în 1934, a făcut cercetări asupra particulelor ritmate şi şi-a încheiat cariera de pictor cu nişte ritmuri ce zburau într-o mişcare foarte frumoasă.

dată cînd revăd anumite tablouri „abstracte“, pictate de el (mă resemnez şi folosesc acest cuvînt îngrozitor, consacrat de uzaj), găsesc mai multă atracţie., mai multă emoţie în arta acestui cercetător îndărătnic şi dezinteresat (Mondrian a aşteptat să împlinească şaptezeci de ani pentru a organiza, la New York, prima lui expoziţie personală, care ar fi vrut să asocieze pictura tentativei arhitecturale a lui Oud şi Rietveld, compatrioţii săi, alături de care a pregătit mişcarea neerlandeză numită *De Stijl*, şi a cărei activitate a ţinut din 1917 pînă în 1928.[58] Încetînd de a mai fi un mijloc de expresie individuală, pentru un Mondrian, pictura atacă spa- ţiul-plan pe care încearcă să-l organizeze în afara perspectivei clasice şi_renascentiste.

Este drept că nu fără o oarecare emoţie privesc panourile acestea în care pictura se reduce la nişte linii, planuri şi culori. Simţi nevoia să împrejmuieşti fiecare suprafaţă cu un cerc de linii negre groase (astfel încît, îmi spunea Sandberg, fiecare plan colorat să-şi păstreze toată individualitatea şi să nu influenţeze planurile vecine). La urma urmei este o experienţă la limitele a ceea ce—deşi cerebral şi demonstrativ—mai face încă parte din *aventura artistică*. Cu timpul, ochiul şi mîna pictorului se regăsesc în aceste repartizări de proporţii, de culori şi de linii din care curba este eliminată, deoarece este socotită un îndemn către moleşeaiă,‘ către mişcare. „Mua- bilul, scria Mondrian, muabilul ne distruge echilibrul, ne limitează şi ne desparte de tot ce este altceva decît

[58] Michel Seuphor care, în această chestiune, are un cuvînt de spus, precizează: „De Stijl“ şi Van Doesburg datorează totul lui Mondrian; nimic, nici un complot de doctrină nu va putea vreodată să dezmintă faptul istoric recunoscut de Van Doesburg însuşi”. înţeleg foarte bine interesul pe care adepţii acestei „noi conştiinţe plastice” l-au putut avea pentru arhitectură, procurîndu-i un fel de debuşeu social de decoraţie prin folosirea planurilor puternic colorate şi cu marginile drepte. Revista olandeză „De Stijl”, fondată în 1917, a fost propagatoarea acestor idei. Avea ca principali colaboratori pe Van Doesburg şi Mondrian pentru pictură, pe Oud pentru arhitectură. Destul de apropiaţi de Puriştii francezi ai căror precursori sînt, aceşti artişti, olandezi cu toţii, îşi propuneau o purificare a artelor plastice pe care căutau să le elibereze de excesele sentimentului individual.

sîntem noi înşine“, în ciuda angelismului lor, sau mai bine-zis: a căutării unităţii, aşa cum era văzută de teosofi, pînzele şi panourile lui Mondrian sînt nişte ferestre deschise înspre infinitul formei în sine- Prin 1920, această estetică a calculului şi a proporţiei, atinge un fel de apogeu. Tonurile negre au un mare rol. Iar cele albe, prin mişcarea tonurilor albastre şi roşii, îşi capătă întreaga lor strălucire.

Acesta este Mondrian, un pictor ce nu poate lăsa urmaşi[59]. Opera lui, destul de malthusiană, este totodată, aşa cum spune Louis Bovey, „A*lfa şi omegciy* fata şi reversul unei aventuri fundamental personală“. Va veni, inevitabil, un timp, cînd preocupările picturii se vor îndepărta de această tentativă. Însă cercetarea antibarocă, dezincar- nată a lui Mondrian, va avea întotdeauna autenticitatea unei încercări, puritatea unei experienţe izolate.

[59] Mai tînăr cu douăzeci şi doi de ani decît Mondrian, Ben Nicholson a făcut nişte încercări remarcabile în domeniul plasticii pure. Rigorismul formaţiei sale se dovedeşte a fi impregnat de o rară emoţie şi de un colorit subtil. După cîte ştim noi, Nicholson este singurul englez care, printre Postcubişti, a atins universalitatea; şi poate că este singurul care a ştiut să dea operei precursorilor săi (puriști şi rigoriști) o posibilitate de continuare. Dintr-o lume închisă, adesea uniformă, el a ştiut să facă o lume deschisă şi personală. În opera lui, obiectul – pahar, glastră sau sticlă – este totuşi sugerat. Prin sensibilitatea lui de o mare delicateţe şi prin distincţia elegantă a desenului, Ben Nicholson are o poziţie specială între rigorismul lui Mondrian şi purismul lui Ozenfant.

Daralel cu cubismul şi cu metoda de descompu- * nere proprie acestuia, Futurismul va opune stabilităţii figurilor mobilitatea lor, întrepătrunderea lor în spaţiu. Cu pictura lui Severini şi operele lui Boccioni, el va încerca, şi

uneori va reuşi, să sugereze tot ce determină „mişcarea“, participă sau se leagă de ea, oferind privirii spectatorului, prin juxtapuneri şi transparenţe, o realitate recreată, foarte îndepărtată de lumea fenomenelor.

O femeie se apleacă peste balcon. Pentru artistul futurist, trupul acestei femei, care nu ţine seama de mişcarea utilă care-l face să acţioneze numai în vederea păstrării lui, devine centrul forţelor convergente ieşite din tot ce-l înconjoară. „Liniile- forţă“ percepute de către pictor în acelaşi timp cu exteriorul şi interiorul camerei, iradiază – ca într-o explozie – de la personaj.

Aşadar, pictorul futurist şi-a propus să creeze un ansamblu pe care miracolul l-a făcut omogen, însă compus din elementele cele mai disparate, adesea fără nici o legătură unele cu altele (vecinătatea lor nefiind justificată decît de legătura afectivă şi tainică dintre pictor şi ele). De aceea, formele pe care le-au adus pe pînză artiştii futurişti, departe de a nu fi decît rezultatul unei viziuni sau al unei emoţii încercate într-un contact direct cu fenomenele naturale, sînt mai

curînd provocate, cerute de mai multe raţiuni, un ansamblu complex de raţiuni în care intră amintirea, visul, imaginaţia şi, întotdeauna, acea dorinţă de mişcare, ce, pentru futurişti, se identifică cu o concepţie dinamică despre univers, în prefaţa catalogului expoziţiei pe care au avut-o la Paris, futuriştii spun limpede că tabloul trebuie să fie o sinteză a *celor ce ne amintim* sau *a celor ce vedem“*. Conceptul acesta îi fusese inspirat lui Severini de căile pe care le deschideau picturii divizionismul culorii şi contrastele simultane ale lui Seurat.

în manifestele lor, futuriştii vorbesc adesea despre *simultaneitate, stări sufleteşti, dinamism plastic.* Acestea se înlănţuie între ele. Prin simultaneitatea stărilor sufleteşti, pictorii futurişti au lărgit nespus orizontul creaţiei artistice, căreia i-au conferit un nou conţinut poetic. Prin dinamismul plastic, au creat un spaţiu potrivit cau tabloul: spaţiul artei, deosebit de acela al vieţii naturale.

în ceea ce priveşte dinamismul, să precizăm că futuriştii nu înţelegeau nicidecum să reprezinte corpuri care se deplasează în spaţiu. Nu gestul îi interesa, ci „senzaţia dinamică“ însăşi, fixată,

perpetuată ca atare“. Prin urmare, nu automobilul care aleargă este subiectul tabloului, ci viteza. La 20 februarie 1909, italianul F.-T. Marinetti a lansat la Paris *Manifestul Futuriştilor*.[X] Pe atunci, Severini lucra în strada Turgot, în apropiere de piaţa Anvers, într-o cămăruţă din imobilul în care-şi avea birourile teatrul „Oeuvre“, condus de Lugne-Poe şi Suzanne Despres. Boc- cioni, după o călătorie plină de peripeţii în

Rusia, se stabilise la Milano; manifestul l-a umplut de entuziasm. A plecat să-l vadă pe Marinetti şi i-a propus constituirea unui grup al pictorilor futurişti (pe vremea aceea Boccioni picta). Aşadar, Boccioni a format următorul grup: Boccioni, Carra, Russolo şi Balla (în Italia), Severini (la Paris), iar la 5 februarie 1910, publica *Manifestul picturii futuriste*[60], urmat la 11 aprilie 1912, de *Manifestul tehnic al sculpturii* futuriste. Boccioni, un tînăr vioi şi spontan, era fiul unui portărel de la Prefectura din Roma. Severini îl cunoscuse prin 1903, în Cetatea eternă. Aceştia doi s-au împrietenit cu Balla, care adusese de la Paris, unde petrecuse mai mult timp, gustul pentru Impresionism. La epoca Manifestelor, Severini a avut, un moment, ideea de a părăsi pictura ca să se facă aviator. Se familiarizase cu maşinile şi cu motoarele, în urma prieteniei cu Bielovucic, cu fraţii Voisin şi cu Farman. Prima expoziţie futuristă a fost organizată la 5 februarie 1912, la Bernheim-fiul. Din capul locului succesul a fost de partea celor doi artişti care aveau să asigure acestei mişcări, specific italiană, realizarea ei deplină: Boccioni şi Severini înainte de expoziţie, îi pusese pe prietenii săi italieni în legătură cu colegii lui francezi de avangardă. Printre aceştia, mai mulţi locuiau, ca şi el, în Impasse de Guelma, în Pigalle, la numărul 5; vecinul lui din dreapta era Raoul

Dufy; cele două ateliere de deasupra erau ocupate de Braque; la parter se afla Suzanne Valadon, împreună

[60] Mişcare internaţională, futurismul a avut ca protagonişti numai italieni. La începutul secolului, Italia îşi pierduse vlaga sub apăsarea canoanelor arhiclasice ale Renaşterii, golite de orice suflu mai larg. Tineretul din această ţară, descurajat, se înăbuşea în cadrele strimte ale tradiţiilor şi ale valorilor trecutului, cînd acest poet de treizeci şi trei de ani a lansat, adevărată bombă, manifestul pe care l-a 153 publicat ziarul *Le Figaro*.

cu Utrillo şi numeroasa ei familie. Dar acela pe care l-au cunoscut cel mai bine a fost Picasso.

Marinetti i-a dus în cafenelele din Montparnasse. Futuriştii se deosebeau de bcema cu plete şi capă spaniolă tot printr-o particularitate vestimentară. „Ziua, îmi spunea Severini, mă îmbrăcam ca apaşii de pe bulevardele de la periferie pe unde mergeam adesea; seara, oricîţi bani aş fi avut în pungă, mă îmbrăcam în smoking.“ Pe vremea aceea, grupul futurist l-a atras de partea lui pe Apollinaire, care criticase cu destulă asprime expoziţia de la Bernheim.

Războiul din 1914 i-a dispersat pe Futurişti. Totuşi, Severini a organizat în strada Tronchet o expoziţie de tablouri inspirate de evenimente. A fost prima manifestare de artă din timpul ostilităţilor. O altă expoziţie i-a adunat pe pictorii din Paris la o mare croitoreasă, D-na Bongard; încă una a fost prezentată de André Sal mon la Barbazanges. Puţin cîte puţin, Futurismul degenera; era tot mai influenţat de cubism. Au existat discuţii numeroase între Severini şi Picasso: acesta din urmă afirma că se putea face o artă nouă pictînd războinici greci sau scene mitologice; Severini pretindea că tabloul său *Balul Tabarin* era mai bun decît un subiect mitologic, că automobilul, aeroplanul şi toate maşinile moderne schimbaseră psihologia omului, şi că numai ele îi puteau oferi pictorului subiecte cu adevărat „moderne“. Subiectul însă, dispărea din cubism şi acesta îşi exprima scopul lui nobil: să construiască, să compună, să redea artei bazele numărului şi ale liniei, să pregătească o epocă de puritate absolută.

Cu toate acestea, cubismului de factură monumentală şi statică din prima perioadă a curentului, futurismul îi opusese dinamica lui. „Trebuie să pornim de la nucleul central, proclama Boccioni.

155 Lucrul care ia naştere nu este decît puntea între *infinitul plastic exterior şi infinitul plastic interior*“[61].

Poetica futurismului oferea posibilităţi mari. Ea-l ajuta pe

[61] Extras din *Manifestul tehnic al sculpturii futuriste,* republicat ca anexă la cartea lui Roberto Longhi: *Sculptura futuristă, Boccioni*: „La Voce”, Florenţa, 1914.

artist să descopere acele obiecte despre care Bergson ne spune că sînt „sustrase, prin însăşi natura lor, acţiunii omului“, şi care ar trebui readuse în zona de percepţie a acestuia. Era un mijloc de a reconcilia fără a le despărţi *subiectul şi tema* picturii, obiectul] nemaiavînd, de acum încolo, decît importanţa care i-ar fi dată în expunerea temei plastice. Toate acestea însă au deviat cînd surprinzătorul poet care a scris *Alcools* a integrat futurismul în cubism, sub numele deorfism. Acum, cînd s-a scurs atîta timp de atunci, ne punem întrebarea dacă adepţii futurismului n-au fost cumva victimele unui fel de complex de inferioritate atunci cînd şi-au sprijinit, poate cu prea multă uşurinţă, dorinţa de prezentare sintetică a mişcării pe căutările lui Picasso şi ale grupului acestuia.

GINO SEVERINI

Acest pictor nu este oare autorul marilor pînze futuriste, al acelora care, faţă de cubismul cu forme bine fixate, dau spectatorului o impresie de alunecare, de relativitate, de mobilitate, o impresie pe care ne.-o dau şi sculpturile lui Boccioni?[62] Severini a izbutit să dea, el singur, expresie deplină poeticii futurismului care, cu Bergson şi

> Croce, a deschis multiple perspective şi domeni* de cercetare tinerei noastre picturi.
>
> Manifestul futurismului, în versiune franceză, mi-a căzut în mînă prin 1914, într-un număr din *Mercure de France*. Mă aflam în Alpi, în Valais, şi-mi amintesc impresia extraordinară pe care mi-a făcut-o, în mijlocul şirului de munţi ca un dans încremenit şi îngheţat, această estetică dinamică în care universul era socotit ca o sursă de inspiraţie în continuă devenire, un ansamblu mişcător de complemente, juxtapuneri, întrepătrunderi, corespondenţe, cu racursiuri sugestive şi un potop de

[62] în ceea ce priveşte îmbinarea tonurilor nu se poate spune că Boccioni a fost un pictor dotat. Cu toate acestea, el a debutat în pictură cu nişte evocări ale vieţii muncitorilor, bune, aşa cum a mai pictat, în Franţa, şi Maximilien Luce; mai tîrziu, Boccioni a dovedit, uneori, o ciudată inventivitate în întrepătrunderea planurilor; şi-a exprimat senzaţiile cu forţă şi complexitate. Construcţia lui este întotdeauna de-o ingeniozitate strălucitoare, însă culorile sînt destul de tari, uneori chiar groase, căci el era, mai înainte de orice, sculptor, şi chiar un mare sculptor.

pocnituri de motoare[63]. După aceea, atenţia mi-a fost atrasă, apoi reţinută de către pictorul care a ştiut să dea corp acestor tendinţe care nesocoteau optica tradiţională. Examinînd producţia lui Gino Severini, simţeam că ceva mă stimulează, că-mi dă un îndemn, că mă pune în mişcare. Era o fantezie măreaţă în care era exprimată, spre bucuria ochilor şi satisfacerea dorinţei noastre de mobilitate şi de expansiune în spaţiu, simultaneitatea lucrurilor şi a fiinţelor, un fel de palpitare a vieţii transformată în spiritul şi viziunea pictorului în stări sufleteşti. Pentru prima dată, atît de real, treceam de la un pol la altul al lumii. În acelaşi timp la Paris, la Tokio, la Tanger, în conştient şi în inconştient lucrul acesta, acela omul care mănîncă, perechea aceasta de dansatori, vederea aceasta şi viziunea aceasta. Ceva ce putea fi exprimat într-un mod nou se înscria în tabelul vizual al omenirii care se îmbogăţea cu încă o dimensiune destul de apropiată de aceea pe care o deschisese cu cîţiva ani mai înainte *Arta poetică* a lui Claudel.

De atunci am revăzut foarte des pînzele şi desenele care marchează această trecere. Verva cade peste ele ca o ploaie de paiete şi de hîrtii lipite.

[63] Pe atunci, în legătură cu operaţia artistică, era colportat acest aforism peremptoriu care aparţinea lui Cocteau: „în 157 artă trebuie să înghiţi o locomotivă şi să verşi o pipă”.

însă spaţiul, mai ales, este sugerat prin transparenţe şi supraimprimări. O femeie se apleacă peste fereastră[64]. Chioşcul de ziare, copacii, maşinile, lumea care se plimbă, tot ce este în jur dă buzna în cameră. Fata sprijinită în coate devine catalizator pentru orice lucru.

Severini mi-a descris atmosfera de la Closerie des Lilas, unde i-a dus pe băieţii aceia famelici, abia sosiţi din Italia care pretindeau că pot da culoare şi formă celor mai rapide mişcări. Trebuia ca acest grup de căutători să fie acceptat de către esteticianul noii şcoli (Apollinaire s-a arătat mai întîi îndărătnic apoi a fost de acord cu argumentele lui Severini care s-a învoit şi el să *cubicheze).* în seara împăcării, Guillaume i-a uluit pe transalpini[65]. înfăşurat într-un şorţ de bucătărie, i-a chemat să le arate cum se prepară macaroanele ca la Roma, cu care avea să-i ospăteze. La aceeaşi cafenea, Severini l-a întîlnit pe Paul Fort şi pe fiica acestuia, Jeanne, pe care avea s-o ia în căsătorie. Călătoria de nuntă n-a fost decît imaginară. Au făcut-o într-un tablou. Gino a sugerat pe pînză o răspîntie la care se îmbulzesc proiectele, visele, dorinţele printre o locomotivă şi o caleaşcă. Aceste *Amintiri din călătorie*, datează din 1910. Există însă ceva mai ameţitor decît *Dansul toc-toc de la Monico*, „bomba" din strada Pigalle unde orchestra, consumatorii şi dansatoarele se ghicesc în vîrtejul cel mai îndrăcit?

Toate aceste tablouri au o tuşă scandată cu voioşie, în ele, Severini se dovedeşte a fi precursorul juxtapunerilor şi al suprapunerilor către care, de atunci, s-a îndreptat cinematograful. *Autobuzul*, pînza aceea vestită, construită ca un tablou de Uccello, izbuteşte să dea o impresie de trepidaţie,

> de viteză. Avem de-a face cu o operă în care ceva nou a fost pictat odată pentru totdeauna. Ceea ce La Fresnaye, Villon şi Delaunay au făcut paralel sau mai tîrziu, Severini a realizat în aceste pînze tumultoase, căutînd nu atît să stîrnească pasiunea prin lumini şi culori cît să sugereze mişcarea prin

[64] Subiectul i-a tentat şi pe Boccioni şi pe Severini. Tabloul acestuia din urmă a fost vîndut în Anglia.

[65] Trebuie să repetăm că pictura futuristă, deşi consacrată şi creată în mare parte la Paris, unde trăia Severini, este o mişcare specific italienească; nu-i cunosc nici un adept francez.

înmulţirea, opunerea şi dezagregarea planurilor.
A urmat o serie admirabilă de hîrtii decupate: *Muzica*, cu portative adevărate, lipite, mi se. pare, pentru prima dată într-un tablou. *Literatura* este replica celui dintîi, omagiu adus revistei lui Papini şi Soffici, *Lecerba.* Tot hîrtii lipite sînt lucrările dintre 1914—1918: acuarele pe fondul cărora Severini a reuşit să redea plastic tensiunea care-l galvanizează pe soldat şi-l contopeşte pentru moment cu maşina ucigătoare. *Ideografia războiului* face parte din această suită de o prospeţime de neconceput astăzi şi care aminteşte cuvintele săltăreţe ale lui Kostrowitsky :

Une femme qui pleurait Eh!
Oh! Ha!
Des soldats qui passaient Eh!
Oh! Ha!
Un éclusier qui péchait Eh!
Oh! Ha!
Des obus qui pétaient Eh!
Oh! Ha!
Des allumettes qui ne prenaient pas...[1]

Severini voia să pună arta în acţiune. Plecînd de la nucleul central al obiectului, de la focarul lui de viaţă, el căuta să obţină ceea ce Marinetti numea un „transcendentalism fizic". Însă, împingîndu-şi dorinţa la extrem, i s-a părut că Futurismul nu putea să se transforme de acum încolo decît adoptînd ca mijloace de expresie focul de artificii sau vreo combinaţie de lămpi aprinse ale căror culori să le mişte pe cerul nocturn. Deşi Picasso şi Apollinaire l-au îndemnat să-şi continue cercetările anterioare, el simţea că

[1] „Mutation" (*Caligrammes*) – (N. tr.)

viziunea lui se ciopîrţeşte, pînza se transformă în zgomot şi în fum.

în intenţiile constructive ale cubismului, Severini a căutat cheia unei arte mai organizate. Era pe vremea revistei *Esprit Nouveau*, în care Ozenfant şi Jeanneret (alias Le Corbusier) încercau să orienteze tineretul înspre un purism absolut, mai curînd rigid ca formă. Severini a devenit unul din principalii teoreticieni ai grupului care-şi făcuse un zeu din autorul *Băii*

turceşti. Ce căuta pe vremea aceea pictorul nostru? O conjugare imposibilă (trebuie să spunem că pe atunci, aceasta era aspiraţia tuturor, de la Matisse la Juan Gris), asocierea desenului şi a culorii, fuziunea spiritului aşa cum îl întîlnim la Ingres (cubism) şi a spiritului cum îl întîlnim la Dela- croix (futurism). Severini voia să restabilească echilibrul în tablou, să reintroducă logica[66]. Prietenul nostru înghiţise pînă nu mai putuse tratate de arhitectură şi de geometrie descriptivă. Asemenea multor înaintaşi, voia să încerce şi el să-şi disciplineze inspiraţia. Nutrind, la rîndul lui, năzuinţa absurdă de a voi să definească poetica picturii, uita că, dincolo de acumularea de cunoştinţe, intuiţiei artistului i se deschidea de acum încolo un domeniu în care elanul futurist putea să se dezvolte în mai multe sensuri[67]. Ceea ce-i plăcea în Cubism, era cercetarea bazelor pe care se sprijineau marile opere: linia, numărul şi legănarea formelor (impresionismul se mai făcea încă simţit, să nu uităm aceasta, cu petele lui, micile vibraţii, umbrele albastre). Însă cubismul, apărut la început foarte simplu, fără nici un manifest, se irosea şi el în nişte încercări de definire. Picasso şi Braque începuseră să se. lepede de numele care li se dăduse şi care, pentru ei, era ca o tinichea de coada unei pisici. În loc să aprofundeze această poetică solidă, noii veniţi făceau din ea un costum.

Severini a pictat tablouri statice, apoi, ca o reacţie, dar şi din dorinţa de disciplină —cel puţin aşa credea el —în cursul unei lungi perioade de dezamăgire, s-a apucat din nou să studieze obiectul în sine. Între timp, pe cînd picta în Elveţia cîteva fresce pentru nişte biserici[68], scăpa de obsesiile decorative. În 1939 a venit ruptura, catastrofa.

întors, după eliberare, la Paris, Severini se dovedeşte astăzi —urmare firească a antecedentelor lui – destul de apropiat de noile preocupări ale picturii. Pînzele lui recente sînt îmbinate de o inocenţă ocrotită, de un fel de ingenuitate puţin cam savantă. Cu prospeţime şi vivacitate, ele reprezintă reluarea temelor proprii pictorului futurist^ *Ciclist la ţară* (1954), *Dansatoare clasică* (1955). în aceste

---

[66] Severini publicase un articol asupra acestui subiect, în „Mercure de France", din 1 iunie 1917.

[67] Va trebui aşteptată generaţia pictorilor din 1940, aceea a lui Esteve şi Bazaine, pentru a fi prezentată, dar sub un aspect mai puţin descriptiv, o sinteză a percepţiei.

[68] în 1947, Severini va picta în biserica capucinilor din Sion (Valais), capodopera lui de pictor de frescă: *Sfîntul Francise din Assisi.*

opere, de o tinereţe minunată, de un colorit foarte viu, Severini arată, în sfîrşit, laolaltă, stabilitatea planurilor şi dinamismul în expunerea formei.

UMBERTO BOCCIONI

Umberto Boccioni este un mare artist, un inventator, un estetician din categoria italienilor de odinioară, aşa cum a fost Lorenzo Bernini. Acest pictor-sculptor, de tip sportiv, deşi a fost autodidact, a debutat în cel mai pur academism. A pictat nişte tablouri, bune, evocînd viaţa muncitorilor. Autoportretul, cu căciulă de blană, în faţa caselor de periferie din Porta Romana, ne duce cu gîndul la cele mai bune pînze ale lui Maximilien Luce.

Începînd cu 1910, totul se schimbă, viziunea pictorului capătă corp şi mişcare. Boccioni devine atunci, la Milano, reprezentatul stilului „anarhist", în care tonul l-au dat desenatorii francezi în *Farfuria cu unt.* Au urmat, pătrunse de o sensibilitate nouă, încercări de a da, în pictură, sinteza tuturor artelor.

în ceea ce el numea *stări sufleteşti,* Boccioni izbuteşte, cu mult talent, să sugereze, prin viziune, senzaţiile cele mai secrete, mai imperceptibile, cele mai nedefinite. în felul acesta, în mod misterios, exprimă cuvîntul de bun rămas al celor ce dispar strecurîndu-se în afara privirii omeneşti, prezenţa apăsătoare a celor care rămîn, cuprinşi din nou de atracţia irezistibilă a vieţii.

Sînt opere importante. Caracterul lor futurist este poate mai pur încă decît la Severini. în *Strada pătrunde în casă,* pictorul exprimă, ca adept al lui Bergson[69], ameţeala oraşului şi a zidurilor pe care le simţi atinse, ridicate, săpate, locuite de către om (1911). Mai sînt şi *Viziunile Simultane,* sinteza *Rîsului,* exprimat prin rotunjimea formelor feminine, *Rămas bun* conceput în jurul semnalelor dintr-o gară.

Totuşi, oricare ar fi acuitatea lor, aceste picturi ale lui Boccioni mi se par depăşite de sculpturile îndrăzneţului

[69] Să ne întoarcem la vedere. Concentrîndu-ne şi mai mult atenţia, ne dăm seama că aici mişcarea nu cere un vehicul iar schimbarea nu cere o substanţă în sensul curent al cu- vîntului. Fizica ne sugerează încă de pe acum această viziune a lucrurilor materiale. Cu cît face mai multe progrese, cu atît rezolvă mai bine materia în acţiuni care străbat spaţiul, *în mişcări care aleargă de colo pînă colo*, *ca nişte mici fiori*, în aşa fel încît mobilitatea devine chiar realitate". (Henri Bergson, *La Pensee et le Mouvant).*

inovator. Căutările lui Boccioni dovedesc întotdeauna o ingeniozitate strălucitoare, însă coloritul este destul de dur, uneori chiar puţin încărcat (poate că aceste discordanţe mai puţin izbitoare totuşi decît insuportabilele durităţi ale lui Balla, cu timpul, se vor atenua). Construcţia sintetică, încercarea de a solidifica pînă şi raza de lumină, nevoia de a deschide noi căi viziunii omului prin sculptură, şi-au găsit la Umberto Boccioni deplina lor realizare, în cîteva opere care-şi desfăşoară, cu o spontaneitate de neuitat, mişcarea în spaţiu.

PRAMPOLINI

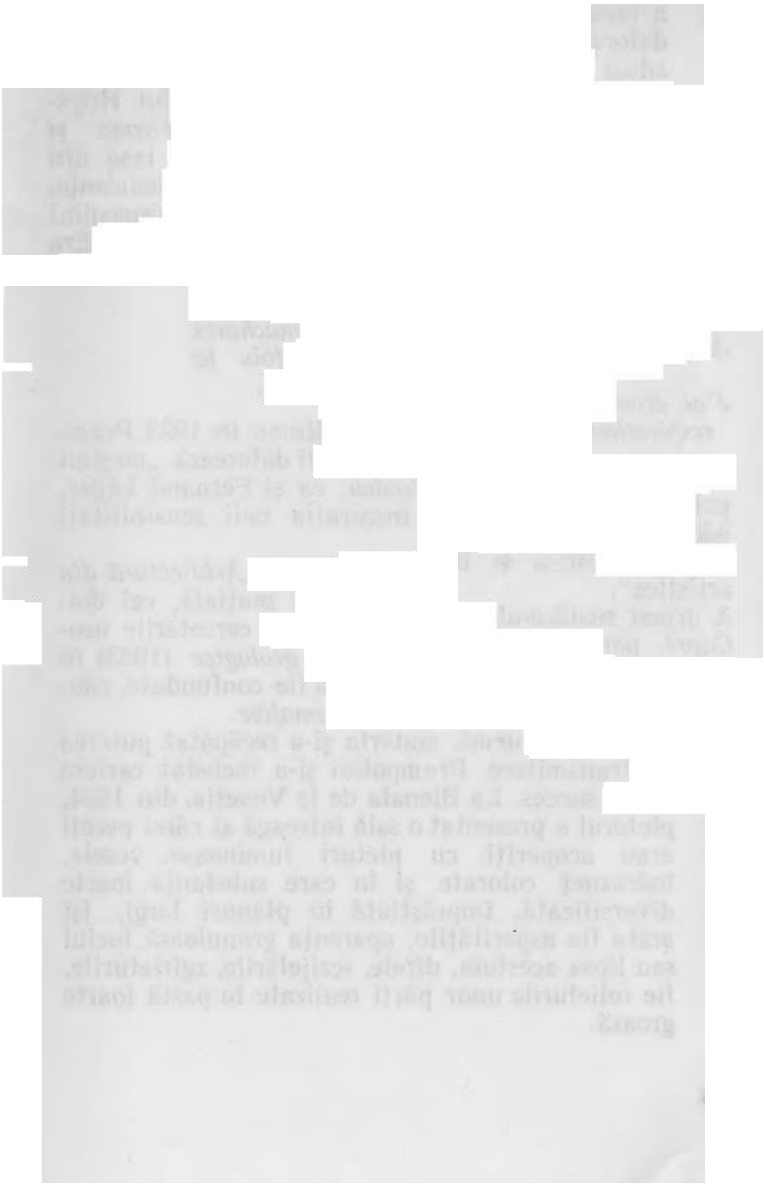
Cred că la Paris l-am întîlnit pentru prima dată pe pictorul acesta din Modena, care pe vremuri a făcut parte din mişcarea futuristă şi căruia îi datorăm, între altele, manifestul Cromofoniei, adică al culorilor, al sunetelor şi al mirosurilor. Ca nepot al lui Des Esseintes, eroul lui Huysmans, Prampolini pictase odinioară *Forma şi mirosul unei actriţe.* Trebuia, fără să iasă din limbajul plastic să sugereze noi corespondenţe. După nişte colaje, foarte ingenioase, Prampolini a fost cuprins de o criză de maşinolatrie. Era pe vremea cînd Cendrars scria în *File de drum*:

A Vaube je suis descendu au fond des
machines
J'ai écouté pur une dernière fois la respiration
profonde des pistons.

în *Noi,* revista fondată la Roma în 1923, Prampolini amintea tot ce pictorii îi datorează „maşinii adorate" în care el vedea, ca şi Fernand Léger, „simbolul sursa şi inspiraţia noii sensibilităţi artistice".

A urmat realismul geometric din *Arhitectură din Capri,* perioada de abstracţie spaţială, cei doisprezece ani petrecuţi la Paris, cercetările neo- plasticiste din *Metamorfoze geologice* (1933) în care arta şi ştiinţa riscau să fie confundate, căutarea unei noi *dimensiuni emotive.*

În cele din urmă, materia şi-a recăpătat puterea de transmitere. Prampolini şi-a încheiat cariera cu un succes. La Bienala de la Veneţia, din 1954, pictorul a prezentat o sală întreagă ai cărei pereţi erau acoperiţi cu picturi luminoase, vesele, îndrăzneţ colorate şi în care substanţa, foarte diversificată, împrăştiată în planuri largi, îşi arăta fie asperităţile, aparenţa granuloasă, luciul sau lipsa acestuia, dîrele, scrijelările, zgîrieturile, fie reliefurile unor părţi realizate în pastă foarte groasă.



EXPRESIONIŞTII

■ ^uvîntul „Expresionism“ vine din germană. A ^‘-'fost folosit în scopul de a defini o tendinţă opusă impresionismului, de către Herwarth Walden care publica la Berlin revista *DerSturm*f Expresionismul nu califică un grup foarte coerent. Se apropie de fantastic, de tot ceea ce porneşte dintr-o imaginaţie neliniştită, de caracterul intern al oamenilor şi al lucrurilor, de semnificaţia lor. Din acest punct de vedere, Ensor a fost un expresionist înainte de apariţia curentului căruia i se subordonează cîteva opere flamande de Permeke şi de Frits van den Berghe. Un Rouault, după perioada fovistă, ar putea şi el ocupa un loc de frunte în familia expresioniştilor; la fel norvegianul Edvard Munch, mai tînăr cu trei ani decît Ensor, Munch a cărui operă, cam sfîşietoare, cam visătoare, cam literară, te face să te gîndeşti, uneori, la stridenţa patetică a lui Strindberg. Omul acesta uşor maniac, de o misoginie complicată, este un expresionist care păstrează încă multe trăsături simboliste.

„DIE BRÜCKE"

Să ved^m însă cum s-a constituit grupul germanic care formează miezul expresionismului. În 1905, la Dresda, trei studenţi de la Şcoala superioară *u6*
tehnică, hotărîţi să se consacre picturii, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel şi Karl Schmidt- Rottluf, întemeiază *Die Brücke,* (Podul). Grupul ale cărui prime celule, la Dresda şi la München fac parte din şcoala lui Cézanne, Van Gogh, Gauguin şi Munch, se opune impresionismului; în 1905, începe să expună. Anul următor, elveţianul Cuno Amiet, care a fost la Pont-Aven, se alătură grupului. Apoi, Kees van Dongen este invitat să facă parte din mişcarea al cărei animator principal este Kirchner.

După ce a debutat ca neoimpresionist, Kirchner imprimă mişcării caracterul ei revoluţionar în sensul unei provocări, al unei dorinţe nestăpînite de expresie, al unui dinamism psihic, mai puţin oriental, mai puţin umanist decît acela de la *Blaue Reiter.*

Alături de Kirchner, în *Die Briincke*, mai era şi frizonul Emil Nolde, precum şi Max Pechstein. La început, tinerii aceştia, care se dădeau în vînt după arta neagră şi indiană,

după arta rustică, erau interesaţi de arta gravorilor gotici, de sculpturile africane; le plăcea atmosfera aspră şi sălcie de pe ţărmul Mării Nordului. Luptau cu toţii împotriva steliităţii academice. Spuneau că „arta vine dintr-un impuls, nu dintr-o capacitate“. Practicau un fel de impresionism monumental, cu preferinţă marcată pentru oraşul mare, Metropolis, cu trotuarele, circulaţia şi prostituatele sale. Stăpîniţi de o religiozitate ce purta pecetea mistică arzătoare, încercau să dea forţă culorilor, făceau planurile mari, cultivau disonanţele. Era între ei o similitudine de paletă şi de scriitură şi, ca şi fovii, se lăsau ameţiţi de culoarea pură. Umblînd pretutindeni după tot ce era opus formalismului, ei voiau ca în arta lor să se audă bătînd inima secolului: Kirchner, cu ajutorul unei intensităţi proaspete a culorii, în maniera lui Matisse şi în aceea a lui Van Dongen din primele opere: Schmidt-Rottluf, printr-o expresie groaie, ce se mai resimte de influenţa lui Gauguin; Pechstein, printr-un cézannism destul de greoi. Nolde, cel mai expresionist din grup, picta personaje cu masca în culori groase în maniera primitivismului creştin, cam barbar, cam „mascaradă“. Trecînd la Berlin, mişcarea şi-a pierdut ceva din caracterul ei tineresc. Unitatea i-a fost ruptă. Nolde a plecat în 1907, Pechstein în 1912. În 1913, totul s-a terminat.

MUNCH ŞI HODLER

Ezit înainte de a începe un capitol despre Edvard Munch, din pricina ambiguităţii acestui artist, a cărui artă, de fapt destul de tradiţională, se salvează prin alura ei violentă, colţuroasă şi, de ce n-am spune-o: melodramatică. Totuşi,
această artă simbolistică scandinavă încarnează spiritul nordic sub aspectul lui febril, excesiv şi halucinat. Manifestările lui Munch ţin în acelaşi timp de germanismul mişcării *Die Brücke,* de fantasticul oniric al lui Redon şi de ezoterismul lui Hodler. Există o analogie între mai mulţi pictori. Aerul de familie care-i adună în aceeaşi atmosferă de creaţie, a căpătat, astăzi, la unii dintre ei, o nuanţă demodată în care mi se pare că disting excasele simbolismului, care a fost destul de prost digerat

de către artele plastice în general.

Cînd a venit să studieze la Paris, în atelierul lui Léon Bonnat, în ţara lui, Munch era de pe atunci cunoscut ca fiind *cel care înspăimîntă cel mai mult.* în iarna lui 1892—1893, lucrează în Germania, unde îl întîlneşte pe August Strind- berg care, se pare că a avut asupra lui o influenţă bolnăvicioasă, delirantă. La pictorul norvegian, ca şi la dramaturgul suedez, există ceva chinuit, o nelinişte perpetuă, amărăciunea pe care o dă răzvrătirea împotriva lui Dumnezeu, împotriva femeii, împotriva dragostei. În tot ce a făcut Munch, mi se pare că văd sînge şi fiere, în 1908, o depresiune psihică îl obligă pe pictor să intre în clinica unui medic din Copenhaga, doctorul Jacobson. De aici se va duce să trăiască în fiordul în care se află oraşul Oslo şi-şi va sfîrşi viaţa pictînd într-o manieră mai liniştită, poate, însă net academică. După ce a înfruntat cu mîn- drie ocupaţia germană, Munch moare, în urma unei embolii, la 23 ianuarie 1944, la vîrsta de 81 de ani.

Operele lui au un caracter literar şi psihologic, în afară de lucrările în acuarelă, litografiile şi picturile pe lemn (le scotea la Ciot, cel care imprimase şi lucrările lui Lautrec şi Bonnard), lucrările lui Munch au ceva grav şi religios în sens omenesc. „Nu trebuie să mai pictăm interioare şi oameni care citesc sau femei care împletesc, scria el pe vremuri, în jurnalul ţinut la Saint- Cloud. Este nevoie de fiinţe vii, care respiră, simt, suferă şi iubesc. Am de gînd să fac o serie de tablouri de acest fel. Oamenii vor înţelege ce este sfînt în ei, şi-şi vor descoperi capul ca la biserică."

Intenţiile lui Munch, de factură nietzscheană mai curînd decît creştină, sînt totuşi emoţionante. Boala şi moartea apar simbolic în ochii lui, cînd vrea să picteze, după cum tot simbolic îi apar, frica, dragostea, gelozia şi toate celelalte sentimente înflăcărate ale vieţii. Recunoaştem influenţa lui Dostoievski şi pe aceea a lui Baude- laire. Pentru Munch, culorile erau nişte blocuri de lumină, iar în linii, vedea un limbaj la fel de direct şi de comunicativ ca şi cuvintele unui poet. Pentru el, liniile puteau reprezenta totul din om, pînă la extaz, puteau fi înflăcărate de pasiune; ele se răspîndeau pe suprafaţa pînzei în ritmul respiraţiei. Pictura lui este ca o căutare a iubirii în care actul carnal i se părea singura legătură posibilă între bărbat şi femeie. în opera sa, predomină

elementul grafic. Culorile sînt cînd dure, cînd evanescente, adesea izbite şi acide. Arta lui Munch îşi are locul ei în mişcarea de tranziţie posti mpresionistă; nota ei ascuţită şi ţipătoare o apropie de arta lui James Ensor.

Altfel stau lucrurile cu figura şi opera elveţianului Hodler care era cu zece ani mai în vîrstă decît Munch. Deşi a cunoscut mari succese, un adevărat triumf european, faima lui Ferdinand Hodler, pictorul din Berna, s-a stins încet-încet după moartea lui la Geneva, în 1918. Astăzi unii fac prea mult caz de el, alţii prea puţin. Lucrul se explică, fără îndoială, printr-o dualitate care se vede chiar de la sursă, în însăşi orientarea acestui autodidact, al cărui talent, la început pătruns de blîndeţea şcolii franceze (la Geneva a fost elevul unui prieten al lui Corot), s-a afundat pînă la urmă în duritătile de expresie ale unui paralelism germanic. Pentru a înţelege această evoluţie, trebuie să ne amintim ce credeau elveţienii despre pictură, pe timpul cînd Hodler mai trăia încă. Pentru ei, în pictură, existau două şcoli: cea franceză şi cea germană; Paris şi München. Impresionismul? Se temeau de instabilitatea lui, vedeau în el dispariţia linea-rului în faţa picturalului. Şcoala pedagogică de la München avea pretenţia că-şi obligă elevii să deseneze, însă metoda ei se apropia mai curînd de cea a lui Denner decît de aceea a lui Dürer! Paralel cu diferite portrete de muncitori şi meseriaşi la lucru: cismari, lăcătuşi, tîmplari, ceasornicari, Hodler a pictat, cu un desen foarte sobru şi cu planuri largi şi simple, peisaje luminoase, limpezi, poate cam prea precise.
După ce participă la Salonul Rose-Croix de la Paris, se aruncă într-un simbolism cam apăsat pentru care i-ar fi trebuit cultura rafinată şi delicateţea lui Redon. Mitologia cam ridicolă şi de un manierism ciudat din *Alesul* (1894), un băieţaş îngenuncheat în faţa unei grădini în miniatură, înconjurat de îngeri în cămăşuţe de noapte, i-o fi dat oare pictorului nostru idei de grandilocvenţă? Din acest moment şi pînă în 1913, Hodler a pictat nişte tablouri mari, colţuroase, fără nici un mister. Spre sfîrşitul vieţii însă, cînd l-am cunoscut eu, datorită tatălui meu cu care era prieten, Hodler a pictat lacuri şi peisaje destul de interesante, în care culoarea este repartizată cu savoare şi luminozitate. Ce i-o fi lipsit oare acestui pictor harnic,

remarcabil desenator, ca să poată lăsa o operă mare? Destinul lui de pictor, în comparaţie cu acela al lui Munch, este acela al unui artist care se află la o răspîntie de influenţe şi a cărui producţie este inegală. Crescut la şcoala aspră a naturii şi a mizeriei, deşi precursor al unor tendinţe care s-au afirmat după el, Hodler n-a ştiut să imprime artei sale viaţa profundă a spiritului care comunică emoţia. Poate că în el, meşteşugarul era mai mare decît artistul.

SINGULARITATEA LUI JAMES ENSOR

Printre patriarhii artei contemporane, James Ensor era, pînă de curînd, cel mai bătrîn. Flamand pînă în măduva oaselor, dar şi puţin englez, acest strănepot al lui Hieronymus Bosch şi al bătrînului Bruegel, acest „nepot" al lui Hog'arth şi al lui Turner a prelungit pînă la Ostende treptele picturii a cărei poziţie extremă, în nord, o ocupa el. Era ochiul Septentrionului, muşchetarului unui regat scufundat, în care mişună scoicile, şi unde craniul lui Yorrik a fost adus pe ape pe nisipul din adîncul mărilor.
Fiind înzestrat atît cu imaginaţia culorii cît şi cu aceea a subiectului, acest diavol de om a oscilat între ele în tot cursul lungii sale existenţe. Pensula şi poansonul său au evocat, rînd pe rînd, sărăcimea, vînzătoarele de peşte melancolice, carnavalul neîntrerupt al vieţii, măştile „scandalizate" (ale căror aluzii scatologice mi-au fost revelate, pe vremuri, de către Jules Destree), îl aduce pe Cristos în inima oraşului Bruxelles, printre personajele de „Mardi-gras" şi în acordurile unor cîntece populare, pictează, desenează şi gravează farse, satire, o întreagă vrăjitorie, ca la Callot, cu un contur sec redă toate amănuntele unei frunze de varză creaţă, firele de paie pe o potecă, izbeşte privirea oamenilor cu judecata sănătoasă – după acordurile dense, interioare din *Muzică rusească* şi din *Mîncâtoarea de stridii* – cu un colorit acid galben-citron,

albastru-violet, verde-bouteille. După trecerea primei perioade (aceea pe care, poate, o prefer) a activităţii lui, paleta lui Ensor capătă o ascuţime foarte caracteristică, ce te face să te gîndeşti la ce ar putea fi în muzică ultrasunetele, dacă le-am putea percepe. Tot astfel, desenul lui are acea aparenţă incisivă pe care o întîlnim în primele tablouri ale lui Rubens. Totul este ascuţit, discordant, original cu furie. Ensor —şi tocmai aceasta este particularitatea lui —n-ar putea fi încorporat în şcoala de la Paris; împreună cu Paul Klee este chiar singurul pictor de seamă care se îndepărtează de influenţa franceză. Aduce în faţa ochilor noştri aspecte din Marea Nordului, aşa cum le auzim şi în muzica lui Brahms. O lume neobişnuită, foarte deosebită de a noastră şi a cărei ciudăţenii ne reţine privirea şi ne dezrădăcinează. Inchipuţi-vă, în mijlocul dunelor reci şi cenuşii, unde obiectele capătă o aparenţă fantomatică, închipuiţi-vă apariţia unui iconar, cu har, pictor de rasă, visînd realităţi burleşti, şi care ne-ar înfăţişa un cortegiu imens, cînd dens şi înghesuit, cu feţe de beţivani în gros-plan, cînd risipit în spaţiul în care procesiunea va sfîrşi prin a se dizolva în norii inconsistenţi: astfel vă veţi face o idee despre ceea ce poate fi spectacolul ensorian.

în ce constă caracterul profund al acestei opere, care e semnificaţia ei? Şi în această privinţă sîntem în încurcătură. Ne aflăm în faţa unei epopei care-şi are rădăcinile în viaţa poporului. Trebuie să fi auzit cîndva la Bruxelles, în rue Haute, orchestrioanele ce mai dăinuie pe ici pe colo, să fi văzut aici cum se dezlănţuie carnavalul, pentru a înţelege specificul flamand al acestei arte. Ensor este pictorul popular al realităţii insolite. în opera lui totul se confundă: natura cu legenda, evidenţa cu visul, fanfara socialistă cu baletul de curte. Întîlnim în ea ceva din mentalitatea portăreselor, a marionetei din Anvers, din naivitatea pictorilor amatori, toate acestea înălţate însă la dimensiunile marii

arte de către un temperament excepţional, adevărată forţă a naturii. Cronicar al străzii şi îmblîn- zitor de epave, scafandrier al celor mai macabre descoperiri, uneori Simon de Cyrene al Răstignirii, Ensor a fost, în zilele noastre, singurul pictor al fantasticului.
Studiind omul şi opera, am ajuns, pe nesimţite, să vedem în James Ensor un pictor al mării. Nu vreau să spun că acest locuitor din Ostende a pictat cu deosebire marea ca motiv al tablourilor sale. Nu, influenţa oceanului operează în el mai profund, este, într-o oarecare măsură, submarină, Ensor este omul, visătorul valurilor, „copilul ce trăieşte în largul mării", pentru care totul este vînt, nour, legănat, frămîntare, tumult. Este acela care aude, într-o scoică, murmurul îndepărtat al zînelor mării şi, în prăvălioara lui din Ostende, tot scoicile vorbeau imaginaţiei lui hoinare.

Nu ne putem face o idee exactă despre James Ensor dacă nu-i cunoaştem gravurile în acvaforte. Aici, în muşcătura liniei, se varsă prisosul neîn- frînatei lui puteri de fabulaţie. Pe aramă, mîna lui nu mai cunoaşte nici o opreliştе. Face tot felul de figuri, tot ce aparţine lumii reale sau fantasmagoriei. Ne aflăm în faţa unui balet-feerie interpretat parcă de nişte cărăbuşi şi peşti zburători. Spectacole date de dansatori pe sîrmă în care bucuria caldă a serbărilor populare se învecinează cu grozăvia supliciilor. Astfel, în mijlocul unor petreceri de un comic cam gras, cîteva planşe redau etapele Calvarului.
Ensor, s-a mai spus oare aceasta? este poate singurul gravor *impresionist-expresionist.* Gravurile lui în acvaforte evocă, într-un spaţiu neobişnuit de aerian, sarabanda nu ştiu cărui univers neclar, în care totul mişună ca într-un furnicar. Mă gîndesc la Gulliver care zugrăveşte lumea lui Lilliput, întrezărită prin fumul lulelei din care trage zdravăn.
Fire glumeaţă, cu gîndul la tot soiuFde drăcovenii adesea humorist sumbru, din familia lui Hof- fmann şi Lichtenberg, Ensor, cel puţin pînă acum, n-a izbutit să fie cu totul pe placul francezilor. Mai are încă în el aburii de punch, aburii acelei lambick, ai acelui platkâs care contrariază bunul gust, al amatorului obişnuit cu

luminozităţile robuste ale lui Cézanne. Gluma aceasta sinistră, această adunătură de babe sulemenite şi de păduchioşi ieşiţi din lutul unui popor la care Baudelaire însuşi n-a putut vedea decît păcatele, cochiliile răsucite, scoicile acestea care nu se mai isprăvesc, marea în care soarele nuşi cîntă armoniile, tot ce s-a putut vedea – şi a văzut prost – la Ensor ne-a făcut să fim nedrepţi cu acest premergător care, chiar înainte de secolul nostru, se pare că a inspirat primele scene de interior ale lui Bonnard şi Vuillard, ca şi lucrările de început ale lui Matisse. Ensor este preţios tocmai prin ceea ce-l deosebeşte de ceilalţi, prin viziunea personală pe care o are despre lucruri, prin ţîşnirea de oţet pe care ne-o aruncă în ochi, nouă care sîntem obişnuiţi să fim luaţi mai cu blîn- deţe. Ar fi timpul să se recunoască, dincolo de gustul excesiv pe care îl poate avea pentru descriere, şi de o înclinare cam prea mare spre pitoresc, ar fi într-adevăr timpul să se recunoască profunda, autentica originalitate a pînzelor şi a lucrărilor în acvaforte făcute de Ensor, singurul pictor care, de la Goya încoace, s-a afirmat în- tr-un fantastic ce este sigur că va supravieţui, şi în care generaţia noastră, va recunoaşte poate, în sfîrşit, pe unul din marii ei înaintaşi. Ensor n-are niciodată nimic academic, niciodată nu se va vedea în pictura lui, aşa cum se poate vedea uneori la confratele lui mai tînăr, Permecke, lipsa substanţei. Şi cîtă modestie. Ce bunătate faţă de oamenii de rînd, ce condamnare neînduplecată a tot ceea ce – potrivit vestitei expresii a pictorului, laitmotiv al tuturor scrierilor şi ¡scursurilor lui —„se umflă de înfumurare şi, pînă la urmă, crapă ca broasca din fabulă“.

J. B. YEATS

înrudit cu James Ensor, irlandezul Jack B. Yeats, cel mai tînăr dintre fraţii poetului, care a fost în fruntea renaşterii celtice, era şi el un pictor de imaginaţie nordică. Evocările lui, iluziile magice cu stridenţe acide sînt apariţii despletite, fiice ale imaginarului, J. B. Yeast ne poartă într-o ţară stranie, în care poezia nu este întotdeauna susţinută de o mare plasticitate. Prietenul meu, Thomas Mac Greevy, vede la Yeast o ascendenţă spirituală mai curînd franceză şi impresionistă, ce s-ar trage din Watteau. Remarca mi se pare foarte potrivită. Pictorul irlandez mi se pare însă a fi pierdut legătura cu realitatea

directă, pentru a se lăsa pradă nu ştiu căror evocări a spiritelor în care magia aruncă un văl peste virtuozitate. Ceaţa aceasta de mic vizionar mă face să mă gîndesc la paginile acelea frumoase în care Ruskin spune că omul care nu simte nevoia să împrăştie ceaţa de pe lucrurile care-l înconjoară nu va cunoaşte niciodată puterea artei. Oricum ar fi, universul acestui pictor turnerian te duce într-o lume neobişnuită. „Mobilitatea, instabilitatea, confuzia care se desprinde din opera lui Yeast, a spus dragul şi regretatul nostru Paul Fierens, sînt pe măsura forţelor şi pasiunilor care constituie cosmosul şi care ne influenţează destinul. Totul în el este amestecat, întors, dezordonat, totul este trecător şi schimbător". Pînă şi titlurile pe care le dă tablourilor au o semnificaţie ciudată: *Privind în jurul lui*, *Violenţa aurorei*. Şi-mi aduc aminte că m-am gîndit la Joyce, la Dublin[1] privind *Personaje ce merg pe malul unui rîu*, tablou straniu, bogat în sugestii.

PERMEKE

În evocările lui pămîntii, Permeke îşi pune siluetele lumii sale întunecate, cu zgrunţuri mari, populată cu forme omeneşti blocate între cer şi

175 [1] Era în 1954, Jack B. Yeats a murit în martie 1957.

pămînt, între mare şi dune, între sol şi tavan. Din umbră răsare atunci coşul în care se zbat peşti, masa cu pîinea neagră şi ibricul de cafea, iar din fundul aurit cu copal, chipul nedumerit al cuplului monocolor.

Cum se face că această operă aspră, foarte inegală, parcă tăiată cu cosorul, străjuită de accesorii simple (plase, găleţi, strămini) şi unde, într-un gigantism uneori excesiv, faciesul uman îşi capătă întreaga lui bestialitate, da, cum se face că din acest infern maritim sau rural se desprinde, ca într-un tablou de Rouault, dar mai simplu, ceva tragic? Lucrul se explică prin aceea că, în această pictură particularul şi generalul, mărginirea realului şi imensitatea spiritualului sînt împăcate cu hotărîre; gama lui de pămînturi brune sau verzui este o chemare către

marea taină a destinului. Ea evocă gesturile eterne şi este plină de mireasma puternică a fînului cosit şi a ierburilor de mare.

SOUTINE PICTOR AL SFÎŞIETORULUI

Dacă există vreo carieră artistică liniştită, o asemenea carieră este, fără doar şi poate, aceea a acestui pictor din Bielorusia, venit la Paris la vîrsta de şaptesprezece ani, pentru a-şi face studiile. Nu s-a prea vorbit despre acest „pictor blestemat“ înzestrat cu o mare putere de efuziune.

Ce a fost viaţa lui? O lungă şi tăcută încăierare cu mizeria.

Cîteva tablouri frumoase—în care domină culoarea roşie sau verdele cald – ce figurează ici şi colo prin nişte expoziţii mixte, sînt aproape tot ce ne-a fost dat să vedem, înainte de războiul din 1940, din această artă frămîntată, ascuţită, puţin cam visceralã, uneori foarte emoţionantă. Ghiceşti în ea o fiinţă rătăcitoare, de o ingenuitate cam sălbatică şi care, ca pictor şi mai ales ca pictor evreu, ce-şi caută strămoşii, se opreşte mai întîi la El Greco, apoi la Rembrandt. ’

Soutine şi-a tras hrana din drojdia societăţii, sprijin n-a căutat şi n-a găsit decît în popor, căci n-a fost om mai necăjit decît el. Erau zile cînd nu ştia nici încotro s-o apuce, nici la cine să se ducă. Foamea ce-i rodea pîntecele era sporită de amărăciunea singurătăţii. Cum să ne mai mirăm atunci că pictura lui este ca o lungă invectivă? Totul este pictat de parcă nişte bulgări mici au fost striviţi cu degetul, nişte bulgări care ne fac să ne gîndim la mîlul umed dintr-un cuib părăsit, însă această pastă răzvrătită împotriva unei societăţi care toarce tihnit, poartă în ea un fel de agitaţie legănată. Nu este —aşa cum s-ar putea crede —vîrtejul lui Van Gogh, flăcările soarelui, ci zigzag-ul fulgerului şi încă ceva mai pămîn- tean, mai mîlos: furtuna ce pustieşte pămîntul cu căldura ei umedă care grăbeşte putrezirea cărnii. Este obsesia putrafacţiei, dar sub purpură, măreţ, cam ca la spanioli. Aceşti bieţi pui jumuliţi, jupuiţi, în tabloul lui Soutine, parcă sînt nişte oameni. Pielea lor aruncă o lumină ciudată de goliciune jertfită.

în ceea ce face el este ceva ca o fiertură de măruntaie şi de maţe amestecate cu fiere şi cu sînge. Şi o lepră pe chipurile înălţate la rang de* caracter. Şi din această lume dizlocată, spintecată, din acest univers roşu ca cel al vulturului ce mănîncă stîrvuri, iată că ia naştere verdele celor mai frumoase făgăduieli, albul plăcintarului, roşul copilului dîn cor. Iată că vocalele încep deodată să vibreze, să cînte pe carnea care, în sfîrşit, şi-a găsit liniştea şi să dea strălucire îndeletnicirilor umile ale celor care ajută să-l întruchipeze pe „Saint Honoré“ sau să spună liturghia.

Atunci, în concepţia artistului, apare un anume calm. Universul brăzdat de linii nervoase, face loc unei viziuni mai liniştite. Persecuţia hitle- ristă îl sileşte însă pe Soutine să se refugieze într-un sat din Touraine, unde nu-şi poate trata cumsecade un ulcer la stomac. O perforaţie îl obligă să vină să se opereze neîntîrziat la Paris, unde moare la 9 august 1943.

Elie Faure, unul dintre puţinii care l-au cunoscut pe acest pictor (despre Soutine nu se vorbea decît în şoaptă: nu făcea nici un fel de zgomot în jurul lui,' iar pe negustorii de tablouri nu i-a interesat decît din 1922, după ce Barnes i-a cumpărat un mare număr de tablouri), îl evocă ca pe un trecător famelic şi un pictor blestemat. „Dacă l-aţi vedea pe stradă —scria el, cînd plouă cu găleata, cu înfăţişarea lui de om hăituit, îndoit de spate, pălăria înfundată pe ochi, frumoasele lui mîini mici palide, faţa aceea de calmuc, cu părul căzut pe frunte, aţi simţi drama care-l împinge spre stele pe magul care-şi caută liniştea ... El merge către un orizont care se mută într-una, iar drumurile lui nocturne, dispariţia lui neaşteptată, simbolizează nevoia de a scăpa de sine şi de a întîlni, la o cotitură, o stabilitate pe care nu o poate atinge“. Şi astfel, asemenea jidovului rătăcitor, dar ca un simbol al întregii umanităţi, într-un autoportret din 1918 (avea 24 de ani) pictorul ni s-a înfăţişat într-o simfonie de tonuri proaspete, în care nuanţele de albastru deschis, verde domol şi trandafiriu cîntă în lumină ca un solo dulce de flaut. Monstruozitatea fizică a omului este pur şi simpu strivită sub spiritualitatea pe care o răspîndeşte materia cît doar o priveşti. Comparat cu autoportretul lui Kokoschka, acest tablou al lui Soutine este ca ziua faţă de noapte.

KOKOSCHKA

După descompunerea grupului *Die Brücke,* între 1914—1920, expresionismul şi-a avut reprezentantul lui cel mai caracteristic în persoana austriacului Oskar Kokoschka. În pictura acestui curios autor de portrete ale unor scriitori şi actori există ceva bizar, şi, încă de pe atunci, existenţialist. Impresionat puternic de Van Gogh (figura şi opera lui Vincent au dominat toate cercetările expresionismului), pasta lui Kokoschka este totuşi destul de opacă. În opera lui, în care dominantele sînt albastrul şi verdele, se observă influenţa artei

lui El Greco. Forma se ciopîrţeşte şi se sfarmă în valuri, cutremure, vîrtejuri. Este adesea o artă fără vibraţii, o artă, din nefericire, stinsă. însă pictorul care este înrîurit de *Jugendstil*şi de desenul lui Hodler în formele lui apăsate, are uneori pînze luminoase, scene de vînătoare, cu un ritm vioi şi sonor, datorită aruncării pastei, vederi în culori ţipătoare, din Lyon, Londra, Veneţia, care compensează scăderile din alte tablouri[70].

IMAGINAŢIA LUI CHAGALL

Am dat peste această notă din 1928:

„Am petrecut seara cu Chagall. Este artistul cel mai convins din cîţi cunosc. Pe deasupra, mai este şi cultivat, o cultură dobîndită din interior. Despre orice, Chagall emite aprecieri lapidare, care par ingenioase. Ai ‘crede că trece pe lîngă paradox. Nici vorbă! Opiniile lui se schimbă cu iuţeală. Nici o părere preconceputâ nu-l obligă să-şi falsifice senzaţiile. Şi nu are nici una din temerile acelea prosteşti (de pildă frica de a avea cravata strîmbă) pe care le încercăm prea adesea.“ „Eram la cafenea. Chagall avea o cămaşă galbenă cu guler negru. Vorbind, îşi bea cafeaua cu frişcă făcînd un gest

[70] Ar trebui să vorbim şi despre Max Beckmann,^ alt arti s germanic, un fel de Vallotton vulgar şi greoi. în pictura lui Beckmann văd o construcţie de o falsă vigoare, o cruditate dură şi nemiloasă ca la Louis Corinth. Este o artă greoaie, de gen popular, care izbeşte imaginaţia prin culorile ei voit brutale şi prin melodramatismul de bîlci, de un erotism subliniat cu sadism. Născut la Leipzig în 1884, Beckmann 179 a murit la New York, în 1950.

distrat. Plecase, cum se spune, către un ţinut al nimănui, ale cărui nostalgice peisaje se ghiceau pe faţa lui.“

„în timp ce ne vorbea despre el, îl examinam cu simpatie. Chagall are mai multe chipuri. L-am văzut ghemuit ca o pisică, ascuţit ca un şoricel, nemişcat ca o bufniţă. Trupul nu mi-l mai amintesc bine cum era. îmi amintesc că nu prea i se potrivea. Capul îl reprezenta în întregime.“

După douăzeci de ani l-am revăzut pe Chagall; se întoarsese din Statele Unite, la Orgeval, într-o proprietate unde lucra pentru moment, înainte de a se duce în sud, într-o casă cu ferestre cu ochiuri multe şi cu turnuleţe, gen „nabab 1880“. Ne-am uitat împreună la ilustraţiile pentru *Suflete moarte*, la lucrările în acvaforte pentru *La Fontaine* şi acelea făcute de Chagall după profeţii din *Biblie*, —o lume în adîncime, poate că, alături de aceea a lui Rouault, cea mai religioasă din gravura contemporană. Ne-am amintit serile de dinainte de 1939, petrecute la vila Montmorency, împreună cu soţii Maritain. Chagall este la fel de primitor. S-a îngrăşat şi a încărunţit.

La Muzeul de artă modernă a avut loc o mare retrospectivă. Ce imaginaţie minunată! Chagall deţine facultatea de a traduce în imagini, pînă şi sentimentele cele mai particulare. Confesiunea lui perpetuă se reduce la cîteva teme: îngerul, logodnicii, naşterea, oraşul înzăpezit, – multe amintiri pe care le domină frămîntarea iudeo-creştină, obsesia răstignirii.

Pe acest artist care merge pe tavan şi aleargă pe acoperişuri cu uşurinţa unui drăcuşor, poţi să-l iubeşti, sau să nu-l iubeşti. Dar cum să nu vezi bogăţia unei arte de povestitor, care, pe lîngă nişte lucrări pictate în cea mai corectă tradiţie, înfăţişează explozii de culori şi o ingenuitate cu totul personală.

Mi-a trebuit mult timp pînă să pricep această pictură. Mi se părea că invenţia este îndrăzneaţă, coloritul discordant, inspiraţia barbară (nu mă tem să folosesc aceste cuvinte care exprimă destul de bine neplăcerea pe care o încercam). M-am înşelat, valoarea lui Chagall se impune tocmai prin această

latură rară: pentru pirma oară vedem atît de bineîncarnîndu-se sufletul religios şi legendar al poporului evreiesc.
împins de nevoia de a se destăinui, Chagall a pictat visele cele mai magice din o mie şi una de nopţi, nunta şi înmormîntarea, temele superstiţiei ruseşti. Atunci a făcut buchete de flori, dulci ca zahărul, profiluri pale de femei, logodnici albaştri care se strîng în braţe pe deasupra acoperişurilor oraşului.
Nu e deloc de mirare că în animalele lui Chagall, recunoaştem oamenii. Regatul fantasticului este îmbinat de către pictor cu vîrful pensulei. Mai apropiat de zînă decît de fabulist, el creează, trecînd cu *capul în jos*, procesiunea miraculoasă. Chagall este tipul rusului liric. În tablourile lui, sub pensula hoffmannescă, bătrînul nostru clar de lună capătă o strălucire nouă. Este în el un fel de nostalgie a Caucazului, a Persiei, a Palestinei, un bizar şi viguros amestec în care, ca să mă descurc, mi-au trebuit cîţiva ani.

Chagall pictează împins de instinct. Se simte că omul şi-a trăit intens operele înainte de a se lăsa pradă farmecului „execuţiei capitale". *Sărbătoarea evreiască* are greutatea, simplitatea, misticismul celor mai bune scene din *Dibbouk*. După ce am citit An-Ski, înţeleg mai bine spiritul picturii chagalliene. Căpătînd o importanţă rituală, datina devine ea singură, teatrul legii supreme. Albastrul şi roşul tare de pe broderiile ţărăneşti, tînguirea caterincei, fructe din livada populară, arta aceasta desfăşoară sub ochii noştri atît minunatele povestiri ale adevăratei Rusii, cît şi gestul cotidian al omenirii.

„BLAUE REITER" ŞI TENDINŢELE RUSO-GERMANICE

|n timpul primului deceniu al secolului al XX-lea, ^■tinerii artişti care trăiau în Germania, Kandinsky şi Jawlensky mai ales, (nu fondaseră ei în 1909, „Neue Künstlervereinigung“?) erau impresionaţi de fovii de la Paris: Derain, Kees van Dongen, Vlaminck, Rouault,

Matisse, precum şi de lucrările primilor cubişti: Braque, Le Fauconnier, Picasso. Din iulie 1911, Wassily Kandinsky şi Franz Marc (acesta din urmă avînd o manieră mai curînd spiraloidă de a reprezenta animale sălbatice şi domestice, caii şi tigri), pregăteau un anuar, un soi de carte-manifest, căruia îi dăduseră numele de *Blaue Reiter* (Călăreţul albastru) şi care trebuia să apară la Reinhard Piper, marele editor din München. Ideea îi venise mai întîi lui Kandinsky. Proiectul a devenit realitate; a căpătat şi ramificaţii. La 19 decembrie 1911, se deschidea, pentru trei săptămîni, la Thannhäuser, prima expoziţie a lui *Blaue Reiter*, adică pînă la începutul lui ianuarie 1912; conţinea patruzeci şi cinci de tablouri printre care, două de Henri Rousseau Vameşul, pus la loc de cinste aşa cum figurase, cu şapte ani mai devreme, în „Cuşca iovilor“ la Grand Palais, ca „părinte al noii realităţi“ (Kandinsky), cîteva tablouri mici ale unui muzician numit Arnold Schönberg, două de Heinrich Campendonk, cinci de Robert Delaunay, reprezentat printre altele de un *Interior la Saint Severin* şi un

Turn Eiffel, trei de August Macke, patru de Franz Marc, trei de Kandinsky.

Pentru acesta din urmă forma nu era decît expresia exterioară a unei presiuni interne şi spirituale. De aceea, în prefaţa unui catalog, Kandinsky şi Marc aveau grijă să precizeze că ei nu doreau să propage cutare sau cutare formă, întrucît necesitatea îşi creează ea singură forma potrivită. în sfîrşit, în anuarul apărut la Piper, Kandinsky proclama că „nu trebuie să ne facem un zeu din această formă în care nu stătea nicidecum salvarea“.

La a doua expoziţie a ,,Călăreţului albastru“, au luat parte: Braque, Picasso şi alţi cubişti francezi, precum şi toţi pictorii de la „Die Brücke“ din Dresda. Totuşi, dacă este să udecăm serios, doar Kandinsky şi Marc imprimau asociaţiei un anumit caracter. De aceea, primul grup se formase în jurul lor; era alcătuit din Paul Klee, August Macke, Gabriele Munter, Heinrich Campendonk, Alexej von Jawlensky etc.

Kandinsky preconiza pe atunci folosirea culorii şi a liniei aşa cum tinerii muzicieni vorbeau despre atonalitatea pură şi despre „jocul acordurilor eli-

berate“ din *Pierrot lunatecul.* Se consacra, împreună cu Klee, realizării unei răsturnări a valorilor de expresie. Ce doi prieteni erau urmaţi de Marc şi Macke. Kandinsky, încercînd un fel de rusificare a romantismului germanic, prelucra coloritul după principiile lui Otto Runge şi după cele din „Farbenlehre“ de Goethe şi crea un simbolism al culorii.

Grupul *Blaue Reiter* n-a avut niciodată unitatea lui „Die Brücke“. Era mai curînd, după cum spune Ludwig Grote, o camaraderie artistică. Pentru mulţi din cei de acolo războiul a pus capăt oricărei activităţi. Macke, marea speranţă a artei germane, a fost ucis la 26 septembrie 1914; avea douăzeci şi şapte de ani. Franz Marc a murit la 14 martie 1916, la treizeci şi şase de ani, la Verdun.

Am văzut, în 1950, la Basel, o retrospectivă a 185 acestor pictori de la „Blaue Reiter“. Am regăsit acolo, în sălile de la „Kunsthalle“, animalele lui Franz Marc, cam plăpînde, cam răsucite, compoziţiile bine ordonate ale lui Macke, figurile expresive ale lui Jawlensky, fiice cam denaturate ale viziunilor lui Rouault. Aceşti pictori îndrăgeau elementarul, arta orientală sau primitivă, un anume *adamistn,* desenul copilăresc, arta populară europeană, talismanele, pozele cu albastru intens, vitraliile bavareze. Ne trezesc simpatia şi ne-o reţin. Influenţată întrucîtva de expresionismul german şi de cubismul orfic în maniera lui Delaunay, echipa de la „Călăreţul albastru“ avea doi artişti de reală anvergură: Klee şi Kandinsky. Cei doi prieteni s-au reîntîlnit mai tîrziu la „Bauhaus“ la Weimar, apoi la Dessau; atunci şi-au manifestat din plin individualitatea.

KANDINSKY

Klee vrăjitorul şi Kandinsky gînditorul. Uneori, tablourile acestor doi pictori, care au fost şi prieteni, vădesc aceeaşi intenţie fără să se poată spune exact care din ei a avut mai multă înrîurire asupra celuilalt. Intenţiile lor capătă totuşi expresie deosebită. în ceea ce mă priveşte, trebuie să mărturisesc că, datorită firii mele,

care este gata să se mire de orice, să se lase atrasă şi sedusă de mister, îl prefer pe Paul Klee, pentru încîntătoarea muzică a culorilor lui, desenul subtil, geniul lui fermecător, manifestat cu atîta uşurinţă.

Alături de acest german, devenit elveţian ca prin minune, rusul Kandinsky prezintă o logică impecabilă. Ritmul aleargă în desen, nuanţa este măsurată cu un sens matematic al dozajului. Culorile, verdele, roşul, albul sînt mici grădiniţe de formă, cel mai adesea, triunghiulară şi cu marginile desenate cu precizie.

După pînzele mari, destul de spectaculoase, mişcătoare, mai curînd înlănţuite decît înlănţuinde, şi parcă zdrenţuite de vîntul epocii la care pictorul publica împreună cu Franz Marc revista „Der Blaue Reiter", tablourile lui Kandinsky capătă un aspect sălbatic. Apoi, formele, la început repartizate în mod confuz, de parcă ar fi explodat într-un spaţiu sfîşiat, se organizează încet-încet în izbitorul, barbarul, interstelarul *Cerc pe negru* (1921). în cele din urmă, opera se epurează apro- piindu-se de geometrie. Semilune şi vîrfuri ascuţite, unghiuri şi cercuri, segmente se ridică pe planuri modulate. Plină de noutăţi optice, această pictură inegală lasă uneori să se vadă etajări ciudate, un joc spaţial destul de ameţitor.

După ce a fost zece ani profesor la „Bauhaus", Kandinsky, voind să scape de tirania care otrăvea Germania, s-a fixat la Paris. Făcea parte din grupul de pictori frecventat de Mondrian şi Hans Arp. Adesea, în cartierul Saint-Germain-des-Pres, l-am întîlnit pe acest bărbat înalt şi slab, cu profil ascuţit, cu privirea deschisă, în dosul sticlelor de ochelari. Avea ceva de rasă în expresie şi în atitudine. Se recunoştea de departe, de-a lungul zidurilor cenuşii, silueta lui cam ţeapănă, în care ghiceai pe cineva care nu se integrase cu totul în peisajul parizian.

Era un căutător al absolutului. Totul în el se orienta spre puritate, o puritate întrucîtva aseptică. Dar sub plasticianul riguros se ascundea un meşteşugar de o foarte mare probitate. Acest pictor al „subiectelor abstracte", folosea, pentru a se exprima, o manieră foarte concretă şi chiar savuroasă *.

Kandinsky a reuşit să elibereze linia şi culoarea de orice servitute. A încercat să descentreze compoziţia, s-o balanseze în spaţiu, s-o facă să explodeze; opera lui a

exercitat şi exercită încă o anumită seducţie asupra pictorilor tineri prin ruptura pe care a operat-o în vechea concepţie despre tablou, căruia i-a deschis, în adîncime, un nou spaţiu, unde se mişcă formele lui şerpuitoare. Uneori, pictura lui în care jocul întîmplării se învecinează cu simetria calculată, te duce cu gîndul la bucăţelele de hîrtie colorată ce se văd în fundul unui caleidescop.

Ce i-a lipsit acestui mare pedagog pentru a fi un vizionar? Părea că stă de vorbă cu astrele, că pictează pentru savanţi, că judecă arta ca pe o lungă teoremă. în ultimele lui opere, Kandinsky se apropie însă de noi; pictura lui devine mai perceptibilă ochilor noştri, iar substanţa ei se transformă în poezie. Sîntem purtaţi într-o lume destul de misterioasă, în care gustăm tihna proporţiilor, muzicalitatea armoniei. Geometria lui Kandinsky nu mai este decît o măsură ai cărei timpi, artistul îi combină potrivit nevoilor lui de expresie. Omul renunţă la sistemul lui, îndrăzneşte să se compromită. Un lirism stăpînit, cam mongol, fără îndoială, însufleţeşte şi dă strălucire figurilor lui, care, deşi îşi păstrează aparenţa definită, deschid, dincolo de precizia lor, constelaţiile sugestive ale unui limbaj.

PAUL KLEE

„Ca *să mă liniştesc*: *acum nu este vorba să fac opere care nu sînt maturizate, ci să fiu ceva cam ca un om, sau să devin aşa ceva*".

PAUL KLEE, *Jurnal*, iunie 1902.

Pe nişte panouri mici de lemn: pătrate, rotunduri, romburi, un întreg alfabet de semne care se îmbulzesc. Indicaţii, drumuri, mai curînd nişte poteci. Şi linia subţire, abia trasată, care tremură sub ochii noştri. Scări care urcă, de culoarea lunii, dungi de umbră şi de lumină, palate, cetăţi, ca-n poveşti.

Apariţia lui Paul Klee este aproape un miracol. Nu cred că, de la începutul secolului al XVI-lea încoace, ţările germanice au mai dat naştere unui pictor de asemenea anvergură. Iar în această ultimă jumătate de veac, nu-l văd pe nici un altul care, format departe de mişcarea Nabi, de cea a Fovilor şi de aceea a Cubiştilor, şi care să nu fie în nici un fel îndatorat şcolii din Paris, să exercite

o influenţă atît de pură. În mai mare măsură decît variaţiile lui Picasso, al cărui geniu recapitulează în faţa ochilor noştri istoria formelor, arta lui Klee, ca şi aceea a lui Matisse, se deschide înspre viitor.

Opera aceasta nu-i uşor accesibilă. Nu se regăseşte în ea nici unul din clişeele picturii şi, dacă se mai găsesc lucruri ce s-au mai văzut, cel puţin nu se găsesc din acelea ce au fost pe deplin spuse. La prima privire, opera pare că are o compoziţie ermetică şi un desen pueril. Dar dacă ne uităm mai bine, un univers ascuns ne este dezvăluit treptat. Din jocul tainic al acestei arte, răsare o ţară de vis, locuită de apariţii pe care le vedem cum apar în lumină una cîte una.

Klee a desenat mult. Acesta este unul din secretele profunzimii artei sale. Notele luate după natură, în faţa modelului, potrivit limbajului reprezentativ, sînt suficiente pentru a revela o personalitate foarte bine marcată. Linia discontinuă şi parcă acoperită cu chiciură este la fel de personală ca aceea din desenele nonfigurative unde, cu trăsături filiforme – care ne fac să ne gîndim uneori la alveolele unui fagure —artistul îşi creează propriul lui univers. Ici şi colo îl vedem că încearcă fie o hieroglifă, fie vreo indicaţie cu valoare sintetică, fie semne, care, totuşi, nu sînt niciodată fixe. De aici această scriitură, mai întîi stranie, puţin labirintică, dar în care întrezărim noi semnificaţii. Aceste desene au un ritm alcătuit din asociaţii, opoziţii, legănări, spărturi – o parabolă. Aici vom regăsi ceea ce numesc eu *sensul săgeţilor* (săgeata apare, de altfel, frecvent în opera lui Klee, în care fiecare linie ne conduce la viaţa interioară a fiinţei şi a elementelor). Case de oraş, înghesuite unele în altele, dîra peştilor în apă, ţîşnirea vegetaţiei, pîlpîirea flăcării, alunecarea valului, formarea cristalului, drumuri şi întîlniri de drumuri, plecări şi întoarceri, tot ceea ce îi trezeşte omului o întrebare ce nu capătă niciodată răspuns, prin forma pe care i-o dă Klee, ne sugerează o perpetuă activitate.

Unui desen bine organizat îi corespunde o culoare care-l exaltă. Prin prim-planuri albastre sau adinei mi cenuşii, pictorul conferă planurilor colorate spaţiu şi vibraţie. Klee îi datorează lui Cézanne convingerea că natura nu este în exterior ci în profunzime, astfel îneît culorile sînt

expresia acestei forţe interne. Aşadar, pentru el, culoarea nu are nimic complementar: ea face parte integrantă din organizarea tabloului.

Cum să nu te laşi furat de grăitoarele game de tonuri ceruleene, întrerupte de roşu aprins ce bate în portocaliu, în mov? de nuanţele brun-aurii, galbene, liliachiu deschis cu semne bistru? Uneori Klee are o paletă fovistă, dar fără stridenţe. în roşul stins şi în verde, coloritul lui evocă strălucirea dulce a lunii care, ea însăşi, asemănătoare cu un vis al soarelui, stăpîneşte lumea viselor“[71]. Desenului, culorii, li se adaugă un dar neobişnuit de a asocia planurile, de a porni ritmurile. Modu- lîndu-şi valorile prin trecerea de la un alb extrem la un negru extrem, ca pe o tablă de şah, supra- punînd ca în supraimprimări, prismele lui luminoase, pictorul creează distanţa, evocă o mişcare. Klee se află el însuşi în fiecare operă a lui. Dar nu în mod superficial, prin vreo proiectare oarecare a imaginii lui fizice. Prezenţa lui este mult mai profundă. S-ar spune că, întrucît a surprins ceva din primul freamăt al naturii, el însuşi este ceea ce ne arată: infuzoriile care tremură pe fundul apelor, piscul ce se macină, planeta care creşte. Avea puterea să dea formă la ceea ce-i lipsit de contur, la ceea ce scapă, la ceea ce trece: floare, spumă şi fum. Poate că este singurul artist din epoca noastră, care, fără să fi creat o operă impresionistă, ar fi putut picta cerul clocotind de viaţă, aşa cum îl vede într-o zi, strălucitor de frumoasă, un copil întins în iarbă.

Prin 1924, Klee şi-a consemnat părerile despre artă în nişte note care au apărut, anul următor, în publicaţiile grupului „Bauhaus“, sub formă de caiet şi sub titlul *Carnet de schiţe pedagogice (Pädagogisches Skizzenbuch).* Este o expunere fragmentară a esteticii lui. Teoria pe care şi-a sprijinit cursurile nu putea, evident, conferi picturii lui valoare artistică. Ferindu-l însă de a recurge la viziunea prestabilită şi la metoda codificată, ea l-a împins pe pictor să caute noi mijloace de expresie. Cînd începea să lucreze, Klee putea să se lanseze cu o mare libertate în improvizarea fanteziilor sale.

Poate că, printr-un fel de dorinţă de demonstraţie superioară, Klee se apropie de Valéry. Pictorul simţea

---

[71] Novalis.

însă ceea ce poetul *Cimitirului marin* admitea cu oarecare greutate: faptul că opera este întotdeauna o geneză şi că nu ar putea fi confundată cu ceva fabricat. De aceea, în mai mare măsură decît strănepotul lui Descartes, urmaşul lui Novalis recunoştea că, logic, nu te poţi strădui să faci un tablou. „învăţăm, spunea el, să cunoaştem lucrurile de la rădăcină, învăţăm preistoria lumii vizibile. Dar aceasta nu este o artă de nivel superior. La acest nivel păşim în mister". Iar Klee ajunge la următoarea mărturisire capitală:„ Intuiţia nu poate fi înlocuită cu nimic."

Practicînd tot timpul o muncă schematică foarte susţinută, Klee a avut, aşadar, fericirea să uite orice metodă de-a lungul perioadei sale de creaţie. Este neîndoielnic că, în unele lucrări, străbate personalitatea omului care, timp de douăzeci de ani, a fost pedagog. Curînd însă, inspiraţia îşi revarsă poezia peste toate. „Să fii abstract avînd amintiri", scria el în jurnalul său[72]. Nici un pictor din ultimii treizeci de ani nu s-a dovedit în arta sa atît de subtil comunicativ, fermecător sau purtător al unei atît de rare emoţii. Aceasta ne-o spune unul din biografii lui: „A fost primitivul unei noi sensibilităţi".

De ce ni se pare că ceea ce ne face el să simţim este, mai înainte de orice, muzică şi poezie? O fi încercat Klee, mai mult sau mai puţin voit, să opereze o transpunere? Nicidecum. Ar fi fost un semn de slăbiciune, o subestimare a resurselor desenului şi a culorilor. În opera acestui vrăjitor eu văd mai curînd un exemplu al puterii pe care o are fiecare artă specifică (rămînînd totuşi strict în limitele posibilităţilor propriului său limbaj: auditiv pentru muzician, vizuale pentru pictor) de a provoca în noi alte senzaţii decît acelea care sînt legate direct de sensul prin care sînt transmise şi căruia i se adresează în primul rînd. Ca să vorbim mai simplu, la un artist de importanţa lui Klee, totul porneşte de la expresia vizuală, totul trece prin ea şi ne poate fi sugerat de către ea. Ceea

---

[72] Cel mai adesea, Klee scria titlurile cu mîna lui pe lucrărL Aceste titluri desemnează cînd *subiecte,* cînd *teme.* Iată cîteva subiecte: *Intîlnire între doi bărbaţi care se cred şi unul şi celălalt, personaje importante, Frunză în care baie lumina, Caricatura unei mobile.* Cîteva teme: *Comic, Copilărie, Viitorul.*

ce alimentează percepţia noastră este rezolvat mai întîi în linii, în planuri şi în culori, care la rîndul lor generează un evantai complet de senzaţii[73]. Aici ajungem la secretul lui Paul Klee. Nimeni n-a fost mai receptiv, mai apt să sugereze mişcarea originară a vieţii. Klee a surprins această ţîşnire chiar în inima creaţiei. „Aşa cum un copil ne imită în jocurile lui, scria el, pictorul imită jocul forţelor care au creat şi creează lumea.“ Despre originea acestor forţe, Klee avea o idee destul de confuză, chiar puţin magică' şi amestecată cu orientalism. Mai mult decît orice îi plăceau metamorfozele, iar pe Dumnezeu îl simţea atît de departe încît nu-şi putea imagina decît cel mult îngerii.

Aproape toată opera lui Klee este pictată, sau desenată pe pînze, cartoane, hîrtii de dimensiuni mici. Ea dovedeşte o dată mai mult că geniul nu stă în format. S-ar spune că ceea ce nu este etalat de către operă, contribuie la profunzimea ei. Nici un egocentrism nu izolează această operă strict individuală; nici un element supraomenesc n-o face să fie semeaţă. Dimpotrivă, autorul, cu umilinţă, ne arată cum a cristalizat el energia cosmică[74]. Pictura lui Paul Klee are o desfăşurare în spaţiu, are ritmul ondulatoriu al universului nostru. Ne atinge pînă în cele mai ascunse colţuri ale fiinţei noastre, deschide calea spre senzaţii nebănuite. Dar niciodată nu-şi pierde adevărata raţiune de a fi. Limbajul ei este întotdeauna acela al posibilităţilor optice.

SCHWITTERS ŞI HÎRTIILE LIPITE

Vorbind despre hîrtiile lipite, aport al cubismului, ar

---

[73] S-ar cuveni să-l distingem pe Paul Klee de Matisse, de exemplu. Opera acestuia din urmă este o adevărată comoară în ceea ce priveşte realizarea strict picturală. în creaţia lui Klee, există însă ceva arzător. Trecînd prin „corespondenţele“ de care a vorbit Baudelaire, Klee leagă actul creator de sursa lui. în această privinţă, Klee ar putea fi confruntat şi cu Picasso. Artei ce însumează un şir de experienţe, proprie pictorului din Malaga, el îi opune o artă plină de prevestiri.

[74] „Eu sînt *cristal*scria Klee în jurnalul'său. Căci cristal era. Plin de limpezimi, în combinaţii nesfîrşite, care fac ca tablourile lui să arate ca nişte camere secrete suprapuse'.

trebui să pomenim despre acelea făcute de Braque, Picasso, Gris, care, învechindu-se, au căpătat tonuri stinse şi rare, cu deosebire tăieturile din ziare. Ar trebui amintite şi acelea ale futuriştilor Severini, Boccioni, Baila şi Soffici: în sfîrşit, acelea ale lui Matisse, Miró, ale sculptorilor Laurens şi Lardera, ale lui Robert şi Sonia Delaunay, Magnelli, Coppel, Burri, Nicolas de Staël.

Realizarea cea mai uimitoare cu aceste hîrtii lipite, nu se află însă printre operele cubiştilor. Cel care a avut întrucîtva geniul acestui gen este germanul Kurt Schwitters. Acest poet al etichetei a manifestat în această artă o rigoare, un simţ al asociaţiei, un gust al culorii şi chiar o sensibilitate atît de evidentă încît micile lui lucrări sînt încă, pentru noi, de pe acum nişte bilete pentru călătoriile îndepărtate pe care artele vizuale sînt chemate să le facă în viitor. Tot ce a întreprins acest artist înzestrat cu darul de a alege şi de a pune laolaltă substanţe şi culori a început să se învechească, adică să capete valoare.

Lui Kurt Schwitters nu cred că i se poate aduce un omagiu mai mare decît citind definiţia artei sale, căreia el îi zicea *Merz.* Aceste rînduri, scrise chiar de către artist, traduse de Robert Valen^ay, au fost publicate mai întîi în catalogul expoziţiei Merz 20, la Hanovra, în 1928.

„De fapt nu înţelegeam de ce nu se poate întrebuinţa pentru un tablou, aşa cum sînt întrebuinţate culorile făcute de către negustori, materiale ca: bilete vechi de tramvai sau de metrou, bucăţi de lemn spălate de ploi, tichete de garderobă, capete de sfoară, spiţe de bicicletă, într-un cuvînt toate vechiturile care zac prin magazii sau prin gunoaie[75]. Era, într-o oarecare măsură, un punct de vedere social, iar pe plan artistic, o plăcere personală. Şi mai ales acest din urmă lucru. Noii mele maniere, sprijinită pe principiul folosirii acestor materiale, i-am dat numele *Merz.* Este a doua silabă din cuvîntul *Kommerz.* Numele l-am luat de la un tablou, pe care se

[75] Schwitters nu face decît să reia o idee a lui Guillaume Apollinaire: „Putem picta cu ce vrem, citim în *Pictorii cubişti* (1913), cu pipe, timbre, cărţi poştale sau cărţi de joc, candelabre, bucăţi de muşama, gulere tari, hîrtie colorată, jurnale“.

putea citi cuvîntul *Merz,* decupat dintr-un anunţ din *Kotnmerz und Privatbank* şi lipit printre nişte forme abstracte“. „Printr-un fel de umanitate a celorlalte părţi ale tabloului, acest cuvînt devenise şi el o parte a tabloului... Şi cînd am expus pentru prima dată la Galeria *Der Sturm*, la Berlin, imaginile mele făcute cu hîrtie, cu clei, cu cuie etc.... a trebuit să caut un nume generic pentru a desemna această specie nouă. într-adevăr, tablourile mele nu se încadrau în vechile clasificări ca: Expresionism, Cubism, Futurism sau orice alta. Aşadar, mi-am numit tablourile, pe care le socoteam ca o specie deosebită, tablourile Merz, pornind de la cel mai caracteristic. Mai tîrziu, am extins această denumire, mai întîi la poezia mea – căci în 1917 scriu poeme – şi, în cele din urmă, la toată activitatea mea, căreia i se potrivea acest nume. Eu însumi, în clipa de faţă mă numesc Merz.“

SCHLEMMER ŞI MEYER-AMDEN

Acest pictor din Würtemberg are ceva foarte deosebit în felul lui de a multiplica forma, de a o prezenta prin profilurile distanţate ale evoluţiei ei în spaţiu.
Pictura aceasta, la urma urmei destul de solidă, evocă omul-obiect, jocul de popice, dar cu nişte efecte fericite; ea sfîrşeşte prin a crea spaţiul prin juxtapunerea martorilor.
În tablourile lui Schlemmer există nu ştiu ce oscilaţii de contrarii, o mişcare care este în acelaşi timp o balansare de la dreapta la stînga, sau de la stînga la dreapta, şi de du-te vino dinspre fundalul pînzei înspre privitor şi de la acesta înspre fundal. Drept care, deşi este puţină culoare iar materia picturală savuroasă lipseşte, pictura lui Schlemmer îşi are totuşi valoarea ei, o valoare tăcută, aceea a unei creaţii deosebite, aproape cinematografică.
S-ar spune că această pictură, scrie Franz Meyer, ne prezintă chipul omenesc, „văzut din afară, şi parcă imaterializat de către un geam“. Are ceva dintr-o apariţie de solide în care forma este vie şi fantomatică în acelaşi timp. între viaţă şi vis se mişcă personaje stranii, care

evoluează, ca somnambulii dintr-o povestire de Dostoievski, în spaţiul pe care germanii îl numesc *Der Raum.*

Prin anumite aspecte (influenţa lui Cézanne, a lui Hans von Marées şi mai ales a lui Seurat în modul de a concentra forma, de a o aduce pînă la pionul din jocul de şah), Schlemmer poate fi socotit, după

Klee, ca cel mai important dintre artiştii de origine germanică[76].

Este greu să vorbim despre Schlemmer fără să ne gîndim la un alt artist: Otto Meyer-Amden[77], pe care Schlemmer l-a admirat fiind şi prieten cu el. Din operele lui Meyer-Amden nu se cunosc decît nişte lucrări – picturi şi desene – destul de confidenţiale. Arta lui bolnăvicioasă este plină de *complexele* care-i copleşeau pe oamenii vremii şi pe care freudismul le alimenta din plin. De aceea, acest om straniu este

---

[76] Printre aceştia, ar trebui să mai numim şi alţi pictori: Willi Baumeister, din Würtenberg, care evoluează sub multiple influenţe de la Expresionismul revistei *Der Sturm* pînă la constructivismul grupului Abstracţie-Creaţie. învinuit că ar fi practicat o artă degenerată în timpul tiraniei hitleriste, Baumeister a pictat, deşi trăia în ilegalitate, cu un mare curaj. Hans Richter, din Berlin, a fost mai întîi la Zürich, prieten cu Dadaiştii. Mînuieşte cu iscusinţă negrul şi albul, precum şi tonalităţile delicate. Wohls, tot din Berlin, ilustrator al lui Kafka şi al lui Arthaud, are o manieră ciudată, emoţionantă, cam ca aceea a lui Redon. Gilles din München, pe care l-am întîlnit la Sant- Angelo d'Ischia, mi-a arătat nişte acuarele pline de lumină, în sfîrşit, Hans Reichel, alt bavarez, pictează, ca urmaş al lui Klee, acuarele pe care el le numeşte, cu modestie'
„mici arii colorate".

[77] Pe Otto Meyer-Arrden îl cunosc datorită lui Walter Kern, căruia i-a fost prieten: operele lui Meyer-Amden, uleiuri, acuarele, creioane colorate şi desene, sînt puţin apreciate. Despre Meyer-Amden, Kern mi-a dat următoarele informaţii.
La d-na Vollenweider se află o corespondenţă între Schlemmer. şi Meyer-Amden şi este vorba ca d-l Hans Curjel s-o publice.
Alte scrisori ale lui Meyer-Amden se află în posesia pictorului Hermann Huber, la Sihlbrugg-Dorf. Cît despre operele lui Meyer-Amden, ele sînt, în mare parte, la fratele pictorului, d-l Paul Meyer, la Laupen (Berna). Mai sînt unele la Muzeul de Arte frumoase din Basel şi la „Kunsthaus" din Zürich. La bibliografie se va consulta: Oskar Schlemmer *Otto Meyer-Amden, aus Leben, Werk und Briefen*, Zürich, 1934; Walter Kern: *Erinnerungen an Otto Meyer-Amden.*
Das Werk, ianuarie 1947; Hans Hildebrandt: Schlemmer und Meyer-Amden, *Das Werk*, 1958; Georg Schmidt, prefaţă la catalogul expoziţiei Meyer-Amden, Basel, „Kunstmuseum", 1952.

aproape necunoscut. D-l Georg Schmidt, care i-a consacrat un studiu, a spus că „este cel mai de seamă artist elveţian de la Hodler încoace“.

Meyer-Amden n-a pictat şi desenat decît etape. Născut la Berna, a fost încredinţat încă de mic unui fabricant de orgi; după moartea mamei sale, a fost luat de orfelinatul din Berna, apoi ajutat în ucenicia lui de desenator şi de litograf. Picturile în ulei pe hîrtie au tonuri dulci şi delicate; s-ar zice că nu vrea niciodată să-şi arate valoarea. Meyer-Amden mă face să mă gîndesc la scriitorii aceia care, de teamă să nu supere coala de hîrtie albă („atîta virginitate apărată de albeaţă“) nu pot scrie decît cu creionul. Acest pictor are un mare respect faţă de artă, dar o şi mai mare greutate de a se admite pe sine însuşi şi chiar, se pare, de a se tolera, o ruşine adîncă, ce face din el un artist cu totul deosebit.

Ar trebui să mai vorbim şi despre sensibilitatea extraordinară, ciudat bolnăvicioasă a lui Otto Meyer care era obsedat de consiliul de reformă şi de scenele cu congregaţii religioase de tineri pe care ni-i arată în sălile de studiu sau în dormitor, sau cu orfani supravegheaţi de îngerul lor păzitor, o fată bătrînă cu rochia trandafirie şi părul alb. Desenele lui colorate au ceva tulburător şi insolit, care ne face uneori să ne gîndim la marile poeme ale lui Paul Eluard.

În opera lui Meyer-Amden există o oscilaţie între religiozitatea faţă de trupul omenesc şi goliciunea lui: doar mîinile îndemînatice ale mamei pot îmbrăca sau dezbrăca.

Imaginea mamei este prezentă pretutindeni în această artă, care.-i ca o înşiruire de mărturisiri ciudate, neliniştite, povestea „copilului nehotărît să devină bărbat“: această imagine lasă pe hîrtie urmele unei neobişnuite receptivităţi şi ale unei suferinţe pe care arta lui o acoperă cu un văl gros de aluzii.

; l -.ıı • ii ' OE

INSPIRAŢII ŞI NAIVII

pWju sînt dintre aceia care gîndesc că în artă totul ^ se. fabrică. Eu cred în inspiraţie. Dincolo de frumoasele noastre teorii, dincolo de cel mai pătrunzător control al inteligenţei, există, atît la cel ce inventează, cît şi la acela care doar descoperă, la cel care creează ca şi la acela care-şi deschide inima, o zonă foarte ascunsă, pînă la care ştiinţa şi analiza nu ajung. Artă nu înseamnă neapărat artificiu. Se întîmplă ca, la poet sau la pictor, inspiraţia să depăşească „suflul artificial" îndrăgit de Mallarmé, încercînd să surprindă, la rece, operaţiunea creaţiei de artă şi s-o definească, Valéry s-a închis într-o estetică bine determinată, dar care ni se pare că-şi face o idee prea bună despre metoda deductivă. Pînă şi Julien Benda, acest gînditor neobosit, este silit să mărturisească: „Faptul că într-o zi ia naştere, într-un creier omenesc, uvertura *Leonora*, nu poate primi o explicaţie raţională".

Alături de cei cu adevărat inspiraţi, în a căror efuziune se află ceva transcendent, există şi pictori care-şi propun să redea pur şi simplu realitatea lucrului văzut, şi aceasta, fără artificii sau efort.
Şi chiar şi aşa trebuie ca lucrul văzut şi reprodus, inspirat de sentiment, să ajungă să ne emoţioneze. Inspiraţii aceştia, oricum s-ar numi, Camille Bombois sau Dominique Peyronnet, se aseamănă mai

mult sau mai puţin între ei. Felul lor de a copia sau interpreta natura, are ceva identic, ce se regăseşte în orice artă populară. Alţii, naivii, lasă să se vadă, fără răutate, cu o sinceritate naturală şi plăcută, deosebită de aceea ce-i căutat şi forţat, plăcerea pe care o încearcă ei ca *pictori de vederi* pur şi simplu. Aşa apare scriitura delicată a lui Louis Vivin, pitorescul discret al lui René Rim- bert, desenul migălos al lui Jean Eve, epopeea municipală şi proaspătă a italianului Metelli sau cu aceea a polonezului Nikifor.

În intenţia şi factura acestor modeşti există ceva profund cinstit. Oamenii aceştia, cărora, fără să se opună, le place să se identifice cu ceea ce văd, ne readuc la ceea ce este firesc în lucrurile mărunte. Drăgălăşenia lor pune întrucîtva frîu complicaţiilor noastre. Ei ne spun încă o dată că în artă, totul este

posibil. Şi aşa este: în afara oricărei poetici sau şcoli, un pictor, dacă are înflăcarea lui Henri Rousseau, a lui Utrillo, a lui Bouchant, ne poate emoţiona cu mijloace foarte simple, fără a fi stăpîniţi de demonul invenţiei care, într-un fel, este boala secolului.

REALISMUL MAGIC AL LUI HENRI ROUSSEAU VAMEŞUL

O deschidere asupra inconştientului, atracţia ţinuturilor necunoscute, o şovăire a încrederii în Jaţa vedeniHor, a visărilor înspăimîntătoare. Unde ne aflăm? În ce vîrtej, pe ce insulă înghiţită de ape? Foarte departe, desigur, de călătoria etnografică a unui Gauguin. Opera Vameşului este ca o stîncă ce iese din apă, ultimul vestigiu al ţării minunilor. Forme mari din pădure, fantome ce se ridică pe podurile oraşului iubit, nopţi răcorite de frunzele palmierilor, în sere calde, unde, printre frunze, ochii stau de pîndă. Emană din ele —în game de verde ce se ciocnesc de negru, violet, roşu închis – nu ştiu ce noutate ale cărei puteri magice contrastează, în mod straniu, cu existenţa vame-

şului, a muzicantului de la răscruce, care se confundă cu oamenii de rînd din cartierul Plaisance, iar ca pictor, visa să-şi termine figurile, punînd pe ele culori extrem de deschise, aşa cum fac Domnii de la Societatea Naţională. Din fericire, însă, pictorii nu ştiu întotdeauna ce pun în tablourile lor. Artele plastice sînt nişte transmiţători de inocenţă mai credincioşi decît pot fi literele, care pun între scriitori şi cititori compromisul semnelor tipărite. De aceea, în poezie nu cunoaştem un fenomen comparabil cu Henri Rousseau Vameşul, a cărui artă desfide pretenţia noastră de a voi să cunoaştem totul, să explicăm totul şi opreşte în loc maşinăria atît de încercată a gîndirii. Această artă se deschide prin fereastra tuturor zilelor asupra puterilor graţiei. Semne foarte vechi se trezesc în formele ei. Voci care au amuţit ne vorbesc prin culorile ei. Nu ştiu ce întoarcere la primăvara creaţiunii pare să atingă în ea teribila inocenţă. Henri Rousseau îşi plăsmuieşte un Paradis pe care-l situează în pădurea virgină, unde amintirea şi presentimentul se confundă. Aici ne ameninţă apariţii înspăi- mîntătoare, ce rag din răsputeri. Superstiţiile şi viclenia se amestecă cu vraja cea mai pură. Leul înfometat se aruncă asupra antilopei. Tigrul stă la pîndă. în pădurea de portocali, maimuţele au privirile ca nişte lămpi. Totul iscodeşte ca o piază rea, printre frunzele nemaipomenit de mari şi ascuţite, adevărate limbi vegetale. Feeria monumentală se desăvîrşeşte sub petalele enorme, mărite ca prin lupă, alături de lăncile unor aloes uriaşi, la umbra manglierilor cu fructe de culoarea lunii. Şi în tonurile de ardezie, întretăiate de galben, brun, verde violaceu, privirea răcoroasă a pădurii ne atrage înspre labirintul adîncurilor arborescente. Flori gigantice, liane mişcate de apariţii printre care rătăcesc stranii trupuri de. femei ce se plimbă, prăpastie amăgitoare şi sfîntă, unde ţipătul negrului străbate prin noapte – toate acestea-mi par că vin din regiunile necunoscute ale propriei noastre fiinţe, ori din cine ştie ce constelaţii îndepărtate ale lui Maldoror. Pretutindeni numai sînge, ameninţare într-un ţinut în-

chipuit ce aminteşte evocările marţiene ale lui GeorgesMelier, precursorul cinematografului, care, odinioară, vindea baloane şi titireze în faţa gării Montparnasse.

Pe vremea cînd artişti ca Picasso, uluiţi de puterea de expresie a sculpturii negre, căutau să reconstruiască, teoretic, această artă în ei înşişi, pictura îngrămădită, atemporală, *animică* a lui Henri Rousseau Vameşul descoperea, în stare pură, instinctul acela latent, incantatoriul, pe care fiecare om îl poartă în el – reper al leilor şi al tigrilor – pe care civilizaţia noastră s-a străduit cu grijă să-l acopere sub ghirlanda de politeţe şi sub arta de a trăi.
Tablourile lui Henri Rousseau Vameşul ne fac să ne gîndim la arta unui copil, la viziunea despre artă a unui copil. Nici o clipă sufletul proaspăt al acestui pictor nu se lasă îmbiat să imite, realitatea, să descrie natura. Din lumea perceptibilă nu ne arată ceea ce vede el cu ochii, ci ceea ce ştie spiritul lui. Viziunea se află în adîncul fiinţei lui, în stare rudimentară. El nu-şi păstrează naivitatea: *este* într-adevăr naiv. Este naiv în artă şi în viaţă. Astfel, în chipul cel mai simplu, Vameşul ajunge la instinctul prim al omului care, fără să caute să-şi explice lucrurile cu care se identifică, intră de-a dreptul în comunicaţie cu simbolurile destinului.

în omul acesta creşte un fel de inconştient colectiv, ca o amintire îndepărtată a unor prostraţii prenatale. îl simt, fără să mă mir, cum se apropie de acea viaţă anterioară pe care a urmărit-o cu înverşunare Rimbaud, romanticul zorilor, acela care n-a putut admite niciodată umilinţa naşterii sale. Pictorul din strada Perrel acceptă să fie pe lume în modul cel mai firesc. Acceptă ora primului, mulţimea de bărbaţi care trec, la prînz, prin cartierele oraşului. Nu-i trece nici o clipă prin gînd că ar putea fi altceva decît un om născut dintr-o mamă, născut în dureri. Cu o mîndrie **203** stăruitoare îşi cere dreptul la existenţă şi la femeie.
Femeia, în pictura lui, ia o figură cu totul deosebită. Pictorul-copil ne-o înfăţişează, cu umbrele pe umăr, apropiindu-se sub seva bogată a frunzişului. Ai zice că pîndeşte evenimentul a cărei ţintă va fi ea. în rochie

albă, cu pălăria pe cap; în rochie roşie, cu capul descoperit şi cu mîna pe inimă, se opreşte, se întoarce şi priveşte. în veş- mîntul Evei, dreaptă, ca figura unei Eginii, primeşte chiar din gura şarpelui fructul discordiei.

Iat-o din nou, nubilă, întinsă pe o sofa, înconjurată de vegetaţiile sălbatice şi foşnitoare din visurile ei, căutîndu-l din ochi pe cel ce-o va alege: sau ca o sirenă întunecată, ieşită din apele răufăcătoare ale cine ştie cărui Amazon, încorporată în masca nopţii, vrăjeşte, cîntînd din flaut, uriaşii boa plini de-o răutate de care parcă nu le pasă. într-un alt tablou, Vameşul le pune laolaltă pe cele două soţii ale sale, într-un omagiu comun, asociind prezenţa soţiei sale care trăia, în picioare, alături de el, cu chipul dispărutei care apare în nori, în medalion, împreună cu capul unui Rous- seau pe vremea cînd abia îi dăduse mustaţa.

Unul dintre istoricii lui ne spune, foarte frumos, că arta lui Flenri Rousseau s-a născut şi s-a format într-o duminică. Este sigur că acestui om de is- nravă îi plăceau duminicile oamenilor de rînd şi ale lucrătorilor din Plaisance, duminicile iubirilor necăjite şi ale prînzurilor îndestulate. Pentru el duminica era, fără îndoială, o prevestire a acelui echilibriu către care aspira, el voind să împace sexele prin căsătorie, căreia, fără să se gîndească, îi da o importanţă sacramentală.

Universul Vameşului era Parisul de la Notre-Dame şi acela al mahalalelor, ale căror ferestre nu se deschid decît duminica. îi plăcea resemnarea răbdătoare a poporului, iar Parisul drag inimii lui l-a pictat fără înduioşări sentimentale, dar^şi fără acreală sau revoltă. Opera lui este plină de spiritul oraşului plutitor, de felinare, de catarge, de semne gingaşe, în vreme ce pe cer se profilează hornurile într-un gest nebunesc. Monumental şi sumbru, Parisul lui Henri Rousseau este prins într-o viziune

de ansamblu, într-o viziune în care fiecare tuşă are un sens. Iată turnul în dosul arborilor, trăsurile care se apropie de cheiul Austerlitz, cărucioarele pline cu nisip, în jos de podul Grenelle., bolţile, cheiurile, remorcherele. Printre ziduri, ca nişte sperietori

sinistre, pe alei sau pe malul apelor ce curg încet, iată-i pe cei ce se plimbă în zilele de sărbătoare, mergînd ca nişte gîndaci.

în 1958, cînd am simţit nevoia de a ne întoarce la persoană pentru o mărturisire fără îngîmfare, fără ascunzişuri, Henri Rousseau Vameşul pare un precursor. Dar să recapitulăm!

Orientaţi prost, înăbuşiţi sub teorii, pierzînd pînă şi bazele cele mai elementare ale meseriei, ne rătăciserăm în speculaţiile estetismului. Arta noastră cea mai vie, deşi atît de curajos investită şi antiacademică, îşi pierdea uneori căldura comunicativă. Pentru mulţi, arta devenise un tur de forţă, un spectacol, în care îndrăznelile, valorile noutăţii luau un aspect cu totul exterior. A vedea nu mai era decît o distracţie, şi se văzuse totul, – cel puţin în fotografii sau în imaginile rapide de la cinematograf, unde una era alungată de cealaltă. Prizonier al propriilor sale cunoştinţe, fiecare om aşa-zis artist, avea pe masa lui o mulţime de documente reprezentînd diversele epoci ale stilurilor, civilizaţiile tuturor regiunilor planetei. Pentru a fugi de ispita cunoaşterii şi de neputinţa deznădăjduită adusă de aceasta, ne-am gîndit să ne răcorim pornind la studiul artelor populare şi al etnografiei. Am năvălit asupra urmelor lăsate de popoarele primitive, asupra diferitelor produse ale artizanatului lor – urme îndepărtate, devenite abstracte, ale unor semne născute din credinţe ancestrale. Reacţie sănătoasă, dacă vrem, dar cît de puţin spontană, împotriva spiritului de imitaţie, de perfecţiune exterioară adusă de Renaştere. Ceea ce se caută ca un Paradis înverzit, în aceste opere exotice, era *copilăria*, eterna copilărie cu privirea deschisă pe care naşterea fiecărei fiinţe ne-o aduce **205** zilnic sub ochi.

Această copilărie o întîlnim în stare pură în tablourile Vameşului. Dar ceea ce a făcut el într-o anumită stare *adamică*, noi trebuie să facem de acum înainte, cunoscînd perfect răul pricinuit de manierism şi de zădărnicia desăvîrşirii. Dacă recunoaştem, în aceste vremuri năpăstuite, că arta nu-şi poate găsi scopul în ea însăşi, că are nevoie să fie văzută de alţii, că utilitatea ei – fără a se pune în slujba unei cauze care-o minimalizează – menţine individul într-un raport armonios şi atemporal cu generaţiile şi că aparentul cadavru al formei ei conţine, pîlpîindă însă luminoasă, flacăra nepieritoare a renaşterii noastre, atunci privirile noastre trebuie să se întoarcă înspre vizionari, pentru a surprinde, chiar la origine, tainele creaţiei. Să se întoarcă şi spre omuleţul din cartierul Palisance, a cărui artă, într-adevăr inexplicabilă, alcătuită din realism magic, imaginaţie monumentală şi visări vegetale, slăveşte vechiul fond al omului, spiritul mereu activ care este prezent la naşteri, căsătorii, la pomenirea morţilor şi care face să răsară, prin contrast, cu o feroce nevinovăţie, figura cea mai civilizată a minciunii: diplomaţia.

LOUIS VIVIN

Iată o artă cu caracter urban, care pare alcătuită în întregime din dantela Turnului Eiffel. Cuprinsă în ţesătura unui desen filiform, ca un cloisonne, pictura lui Vivin este una din manifestările valoroase ale artei naive.
Nu este nimic mai monoton decît arta populară în general, însumare, în mod invariabil, a unei serii de decalcomanii cărora, pentru a le distinge, li se dă un nume de ţară sau de ţinut. Din acest fond, alcătuit din imaginile repetate ale inconştientului colectiv, răsare, ici şi colo, vreo manifestare mai ascuţită în care persoana îşi spune cuvîntul. Acesta a fost cazul lui Henri Rousseau Vameşul; el este întrucîtva şi acela al lui Vivin. Această artă realizată parcă în piatră, fixată o dată

pentru totdeauna, este plină de variaţiuni. în nişte *vederi*, pe care alţii le-au pictat fără să caute altceva decît să reproducă, Vivin îşi compune variaţiile în linii delicate şi fine, semne ale unei scrieri prolifere. Este arta unui constructor de clădiri, desenată cărămidă cu cărămidă, piatră cu piatră. îmbinare firească a linearului cu picturalul, ne cîntă, spre bucuria ochilor noştri, micile şi frumoasele lui arii. Mîna ţese în grabă, asemenea unui păianjen ce-şi ţese pînza, această lume în care se încrucişează scările de mătase, cărora, în cele mai bune opere, spaţii mari, colorate proaspăt în albastru, brun roşcat şi verde, le servesc drept fond; ceruri plumburii, bărci ca nişte găoace de ou, firme de prăvălii.

BAUCHANT SAU FACEREA LUMII

Acest pepinerist inspirat este şi el tot un om al genezei. Nu este un copil minune! E un patriarh. Cînd s-a apucat de pictură avea patruzeci şi şase de ani. Apoi, numaidecît se dovedeşte a fi un genial povestitor de scene biblice, mitologice şi chiar istorice. îmi amintesc că am văzut la Salonul de Toamnă din 1921, tablouri de Bauchant care aveau o anumită puritate.

Ţăranul acesta este hărăzit cu un fel de graţie franciscană, fără să aibă însă tonalitatea severă pe care ne-o închipuim gîndindu-ne la asprimea pînzei de sac. Acest descendent al lui *Poverello* şi-a compus imnul închinat naturii, ca un grădinar îndrăgostit de flori şi de păsărele. Face parte dintre acei oameni, foarte rari, care, fără să dorească altceva decît să *copieze*, au dat naştere unei realităţi secunde, dintre aceia care, deşi rămîn populari în adevăratul sens al cuvîntului, au avut o putere înnăscută de creaţie; iar puterea aceasta îi distingea de ceilalţi, îi înălţa mai mult decît pe alţii.

Pictura lui are bogăţia unui mic paradis. Totul vibrează, totul are curăţenia strălucitoare a zilelor de la începutul lumii. Uitaţi-vă cum împrăştie pe pînză ceea ce ne bucură ochii, cum cresc daliile, magnoliile, narcisele, cum peştii ies din apă, cum îşi

iau zborul toate păsările de pe lume. Pretutindeni domneşte plenitudinea. Mere, pere, struguri, se văd din belşug în livada încununată de flori. Cum procedează? Iată: în cele mai bune lucrări, o materie netedă, strălucitoare, nu prea groasă, fără să fi fost pregătită, acoperă albul pînzei. Omul acesta n-a pictat decît ceea ce este tînăr, crud păstrînd totuşi ceva de la bătrînii maeştri ai cărţilor împodobite cu desene: arborii în genul lui Limbourg, stolurile de îngeri în genul lui Fouquet. îmi place să regăsesc la el culoarea aceea netedă, strălucitoare şi nuanţată în acelaşi timp. Este mai mult decît un pictor de cărţi, decît un decorator al vieţii şi al vederii, căci el pictează aşa cum pitulicea cîntă pe crengile răsurei.

ORNEORE METELLI – PICTORUL CIZMAR

Pictorul acesta, nepot al unui cizmar din Terni, care îmbrăcase cămaşa roşie a partizanilor lui Garibaldi, el însuşi cizmar, alături de semnătură picta adesea o cizmă[78]. Ca şi Vameşul nostru, Metelli făcea parte din şcoala municipală de muzică (era prim trîmbiţaş). Pe pînză, pe carton, pe lemn, uneori pe plăci de fier, a pictat cu savoare şi cu un gust înnăscut pentru punerea în scenă, cam vreo două sute de tablouri în ulei. Piaţa domnului, grădini publice, curţi de biserică, străzi înguste, în decorurile oraşului natal, Metelli reprezintă ca pe o turmă, mica operă a carabinierilor, seminariştilor şi vînzătorilor. Stilul care la Henri Rousseau sau la Bauchant depăşeşte descrierea obiectului pictat, la Metelli, are şi el forţa lui de convingere; iar Jean Wahl spune, pe drept cuvînt, că pictorul-cizmar a moştenit

> ceva de la pictorii giotteşti în felul lui de a plăsmui arhitecturile[79].
>
> Desenul, culoarea (Metelli are nişte nuanţe de verde pe care pune să cînte un roşu catifelat, un trandafiriu cam deschis sau galbenul cenuşiu al paiului uscat),

[78] Pierre Courthion, *Orneore Metelli, pictorul-cizmar*, 1872—1938, Geneva, Cailler, 1951.

[79] *Orneore Metelli*, de Jean Wahl, *Mélanges d'esthétique et de science de l'art*, oferită lui Etienne Souriau, Paris, Nizet, 1952.

însăşi baza tabloului au adesea, în lucrările lui, multă strălucire, ba chiar elocvenţă. Arta aceasta, sensibilă la inflexiunile pămîntului, la liniile şerpuitoare ale colinelor, la viaţa oamenilor dintr-o mică cetate din Umbria este alcătuită din ceea ce ne emoţionează în cro- molitografiile din *Vîrstele vieţii* şi în *Cele patru, anotimpuri.*

Din acest desen, de o mare naivitate, din culorile adesea vibrante – care, din pricina cleiului de piele pregătit în pripă acasă, sînt uneori cam fără strălucire – se desprinde tihna obsedantă proprie unei ocupaţii menită să omoare timpul dar care, pentru cel ce lucrează, nu este un joc lipsit de merit. Este jeluirea meşterului silit să-şi cîştige pîinea şi care visează într-una să se elibereze, însă acest mic Spartacus al penelului se opreşte în pragul revoltei. Totul, la el, se sfîrşeşte cu procesiunea sau cortegiul de duminică, atunci cînd omul, scăpat în sfîrşit de uniformitate, bea un pahar de Chianti între două răbufniri ale fanfarei.

MAUPICE UTRILLO

Ceea ce a atins mîna omului, a murdărit, spălat, dres, frecat şi revopsit: zidul. Pe zid, urma anotimpurilor, urma anilor. Peste ani patina, *rosâ- tura* generaţiilor. închipuiţi-vă un ciment alcătuit dintr-o materie omenească coagulată, curtea unui cimitir în care ar creşte viţa plăpîndă de prin mahalale, casa încuiată cu cheia, unde s-ar strînge ceea ce am respirat, mîncat, băut şi mestecat

timp de o viaţă întreagă, timp de mai multe vieţi. Atunci vă veţi face, poate, o idee despre grosimea stranie pe care o sugerează acest var înmuiat cu secreţiile din om.

Atingînd acest nămol, plin de murdării, pictorul îi împrumută ceva din căldura lui, din emoţia, din frăţeasca lui vibraţie, îi dă cele mai subtile nuanţe, tot ce poate vrăji privirea. Acest cîntec spiritualizat al materiei a mai fost gustat de ochii noştri, privind şi alte tablouri. Dar niciodată atît de mult ca la Utrillo, opoziţia dintre sordid şi inefabil n-a fost atît de manifestă.

La Utrillo, albul ia toate tonurile, soarbe toate luminile, primeşte apele, loviturile, zgîrieturile, trece de la cald la rece, de la uscat la umed, de la luminos la întunecos, de la mat la strălucitor, de la banalitate la suprem. Iar această gamă maternă şi majoră este înconjurată de către pictor, hrănită cu nuanţe de brun ce merge pînă l a roşu închis, tăiate cu verde acid, roşu strident, care dau izbucnirilor lui o adîncime ciudată. Atunci vin către noi ciudatele apariţii ca nişte plăci de piatră, parcă din străfundul vremilor, căzute din ceruri nu prea curate. Ceva ce am mai întîlnit în materia fină a unui Vermeer sau a unui Corot se gustă şi se savurează. Îţi vine să pipăi, să apuci, să iei cu tine un pic din coaja aceasta groasă, care, pe acoperişul circiumei de la *Butte- Pinson* sau pe peretele de la *Maison de Berlioz* s-a schimbat într-o substanţă încîntătoare.

De unde vine oare această transsubstanţiere? De la o adeziune a spiritului la munca manuală, de la identificarea a ceea ce este trecător cu spaţiul şi timpul devenite sensibile ochilor noştri, mai ales de la o oprire a punctualităţii.

Cînd greutăţile sînt mai mari, Utrillo este ca un elogiu al trîndăviei, ca visarea unei haimanale. Purtător şi apărător ameţit al unei străvechi omeniri, el este omul nesupus din fire, vrăjitorul nevinovat al unui veşnic şomaj.

Vinul şi absintul l-au împins pe pictorul nostru să se închidă într-o lume anume, în care cei ajunşi
la *vîrsta raţiunii* nu pătrund. Starea de copilărie prelungită, *iresponsabilitatea* lui Utrillo îl aminteşte pe beţivul cu suflet mare al lui Dostoievski, echivalentul masculin al prostituatei, acela în care se încarnează instinctul cîntător al poporului.

Viaţa sentimentală a lui Utrillo este dominată de imaginea mamei lui. Nu l-a ocrotit ea „aşa cum îşi ocroteşte lupoaica puiul“? Şi tot ea a fost aceea care i-a găsit în pictură – către care a trebuit să-l împingă cu forţa —un derivativ al beţiei. În cea mai mare parte a vieţii lui se pare că Suzanne Valadon a fost singura femeie pe care a putut-o iubi. Utrillo avea pentru ea o afecţiune caldă, castă, aproape mistică.

Cultul acesta pentru mama lui ar putea fi cauza castităţii aceleia sfioase. N-a fost o stavilă în relaţiile lui cu celelalte femei? În ceea ce priveşte reprezentarea femeii, Utrillo n-a pictat decît chipul (schimonosit) al Măriei Vizier, la uşa cabaretului „La belle Gabrielle“, în care şi în jurul căreia se fixează pentru o vreme halucinaţiile erotismului său refulat. Celelalte, grupurile de muncitoare cu fesele mari, le-a pictat din spate, privind întotdeauna spre *stingă*, fugind cînd se apropia de ele, o gloată sinistră de fiinţe înspăi- mîntate.

în ceasurile lui de delir, acest băieţoi înalt şi palid cu priviri de Pierrot fumînd ţigări, acest „copil nefericit al întunecatului Saturn“[80], n-a avut niciodată, nici cea mai mică criză de megalomanie. Cele mai bune momente din creaţia lui au fost trăite cu mare umilinţă, la adăpostul inconştienţei sale. Cînd a atins celebritatea (în 1924), nu i-a trecut nici o clipă prin minte să tragă foloase de pe urma ei. Deşi era cam de aceeaşi vîrstă cu Picasso şi mai tînăr decît Bonnard şi Matisse, Utrillo n-a cunoscut preocupările tehnice şi estetice pe care le-au cunoscut nabiştii fovii şi cubiştii. Cel mult dacă este atins de simbolismul culorilor. Într-un poem, aşternut pe hîrtie, cu scrisul lui culcat, uşor de citit, Utrillo scrie cu o candoare de „Cheia Visurilor“.
Lors le bleau *est divin, et Vennemi du mal,*
Le jaune *est jalousie, et parfois fat, banal,*
Le rouge *est infernal, vivant et puis féroce,*
Le vert *est espérance,* £/ rose*, est douce noce.*
Despre alb: nici o vorbă. Cu toate acestea, din el şi-a făcut vocala capitală.

Deosebirea dintre ceea ce Utrillo a părut că este celor ce l-au văzut şi ceea ce a fost el în realitatea lui profundă se regăseşte în operă. Subiectele înseşi sînt monotone (nişte practicabile de decor din Montmartre). Însă, deşi pornesc de la mult întîlnita firmă „Vinuri de cărbuni“ sau de la steagul primăriei, rafinamentul substanţei arată că nu este

[80] Astfel se califică Utrillo într-un soi de poem.

vorba de un „pictor de duminică"; trandafirul ce aminteşte carnea de somon, roşul strălucitor, verdele trandafirilor de la Crăciun ne sînt înfăţişate de picturile lui, dealtminteri neconf or mişte.
Cel mai adesea, tablourile lui sînt fără personaje. Totul este spus cu ajutorul unei firme, al unui gard, al unui fronton de majolică de deasupra unei uşi. Portretul locatarului sau al proprietăresei este alcătuit din urmele lăsate de ei. În mod excepţional (şi aceasta în lucrările mai puţin bune), personajele apar sub forma unor vagabonzi nu prea deslușiți, care se învîrtesc în jurul... unor „doamne cu fundul mare". Peisajele mari sînt însă pustii şi tăcute. Nu sînt străbătute de o pasăre în zbor; nu se *aude* niciodată vîntul printre frunze nici zgomotul ploii. Să nu credem totuşi că acest intuitiv pictează numai materia neînsufleţită. Utrillo cîntă ceea ce se află *înăuntru.* Casele lui sînt locuite; au ochi; obloanele ascund o taină.
În balustradele ce mărginesc scările, în cerurile plumburii, în pieţele umezite de frunzele căzute din copaci, frunze încă pline de sevă, ce se lipesc de tălpi – în dosul acestor ziduri, în dosul acestor uşi se ascunde ceva din durerea unui copil părăsit.

De cînd Utrillo ne-a părăsit pentru a se odihni în cartierul său, în cimitirul Saint-Vincent de Montmartre, putem aprecia mai bine importanţa operei lui care, deşi inegală, numără multe creaţii de o valoare excepţională. La el pictura urmează toanele, omului. Are iluminarea, încîntarea, dispersarea neaşteptată a beţivului. Are. şi tonurile foiţei de ceapă ca cele ale vinului de Burgundia şi rubiniul delicat al celui de Bordeaux. Acum sîntem prinşi, vrăjiţi de strada care ne ia cu sine şi ne strînge între cele două părţi ale ei, arătîn- du-ne panourile pictate şi firmele (şi ne minunăm văzînd aceste planuri cu valori tactile atît de emoţionante). Acum, departe de atmosfera de reculegere a vieţii captate şi imobilizate de poezia pictorului, bălăcim prin noroi, mergînd de-a lungul unor ziduri monotone.
Izolat în pictura acestei jumătăţi de secol, fără a-şi

bate capul cu preocupări de estetică, Utrillo a pictat *vederi* din Monmartre, unde cunoştea fiecare străduţă, fiecare circiumă, fiecare fereastră şi unde poliţiştii îl arestau în fiecare noapte pentru scandal.

Acest cartier al artistului mi se pare a fi aproape ceva din mine. În acest portret al unui „sat[u] urban îmi citesc neliniştile, vicleniile, libertăţile. Recunosc aici iubirile ameninţate, întrebările răutăcioase, gesturile obosite ale individului. Dar mai găsesc în dosul geamurilor aburite, prima căldură, lumina ce nu se poate stinge, speranţa copilului atins de o aripă ce nu aparţine acestei lumi.

IZOLAŢII

AMEDEO MODIGLIANI

Un desen rasat, de-o supleţe nervoasă, o paletă deosebită, alcătuită din trandafiriu şi cadmiu deschis, ocru şi pământiu. O substanţă solidă, care variază de la frotiurile cele mai uşoare pînă la pasta de vopsele bine pisate, iată ce-i era propriu lui Modigliani, mai înainte de orice. Să adăugăm la aceasta darul, cu totul deosebit, de a încorpora demitenta părţilor luminoase cu ajutorul unor nuanţe de galben care, departe de a rupe continuitatea volumului, îl întăresc şi mai mult. Stilului ce se trage, la urma urmei, din Cézanne, i se alătură subtilitatea, distincţia fină a şcolii toscane. Ici şi colo se văd unele elemente din măştile negre în modelului reliefurilor şi al adîncimilor. Toate acestea ajung cu prisosinţă pentru a fi pictor, şi încă unul din cei mai deosebiţi.

Dar pe deasupra acestor atribute pe care un ochi mai mult sau mai puţin exersat ajunge să le vadă, există altceva, care interesează înainte de orice şi dă operei acestui italian o forţă irezistibilă: este vorba de duioşia ce se desprinde din ea.

Chipurile şi nudurile acestea parcă ar fi concre- ţiunea unei iubiri, cu dorinţele, suferinţele şi alintările ei. Adăposturi tainice ale unui suflet lovit dureros de realitate, ele ocrotesc şi au un fel

neobişnuit de a salva esenţialul, de a ne da, prin mijlocirea picturii, o viziune inatacabilă, care uneori tinde să ajungă pînă la concepţia pură a lui Brâncuşi, iniţiatorul lui Modigliani. Iar restul, restul dintr-o viaţă care se loveşte fără încetare de timp, de obişnuinţă, de nevoia de a mînca, de programul îngrozitor de peste zi, restul este fără importanţă, şters, suprimat de sfîşietoarea lui slăbiciune, fuga în beţie. Pictorul acesta avea ceva ce se poate compara cu ceea ce întîl- nim la poetul *înţelepciunii*: un suflet prea pur şi prea iubitor pentru a suporta lumea cotidiană în care se afla zvîrlit.

Amedeo Modigliani sosise din Italia cu o mare nevoie de a-şi deschide sufletul şi cu o sete nestinsă, care-l împingea din cafenea în cafenea şi de la o

masă la alta. Nu cunoştea nici o măsură! Pentru un pahar de Pernod, orice consumator putea să-şi vadă portretul în trăsături de o fineţe incisivă care, în intimitate, mîngîiau rotunjimile trupurilor şi ovalul chipurilor de femei.

Era văzut împreună cu Picasso, Salmon, cu sculptorul Manolo şi cu Guillaume Apollinaire. Ca şi Henri Rousseau, dar în cu totul alt gen, Modigliani era un pictor fără „drumuri", un artist care nu avusese înaintaşi şi nu avea să aibă urmaşi. Arta lui se află în opoziţie totală cu viaţa pe care a dus-o. Sau, mai bine-zis (căci la „Modi" nu era nici o disociere): arta a fost *singura lui viaţă.* Gravorul Gorvel, care-l văzuse adesea pictînd, mi-a povestit că, pentru a obţine acea aparenţă de explozie, împinsă dinăuntru înspre afară, care se vede des la el, mai ales în portrete, Modi întindea o foaie de jurnal pe pictura încă proaspătă, dădea cu dosul mîinii pe deasupra şi trăgea hîrtia dintr-o singură mişcare. Aceasta făcea ca vopseaua să pară bătută cu ciocanul, să fie zgrunţuroasă, cam aspră, ceea ce se vede destul de rar. îmi veţi spune că nu este decît un truc. Se poate. Dar nu în aceasta constă arta lui Modigliani. Procedeul acesta putea cel mult să şteargă ceva din strălucirea excesivă **217** pe care o aveau uneori vopselele.

Doctorul A., care a fost prietenul lui Modigliani, are un mare număr de opere de-ale lui, precum şi o mulţime de desene. A fost alături de acest italian din Livorno, tot timpul cît a trăit în Montmartre. Doctorul A. avea o clinică în strada Delta, unde se afla un ciudat falanster de pictori şi de sculptori care închiriau un atelier, cu bani puţini, ca şi aceia care au trăit mai tîrziu în La Ruche, pe celălalt mal al Senei. În strada Delta l-a cunoscut Amedeo pe Brâncuşi, sculptorul român care locuia în strada Montparnasse. Tot aici a făcut portretul unei femei supranumită *Amazoana* (baroneasa de Mas), cu care s-a certat din pricina unui corsaj trandafiriu pe care-l purta pe ea şi cu care voia să apară în tablou.

Apoi Modigliani a avut o locuinţă într-un soi de hotel, din strada Mont-Cenis. Aici, la al cince- lea cat, în podul casei, a început să lucreze la cele două variante ale *Violoncelistului.* În momentul în care făcea aceste tablouri, o tînără femeie venea să cerşească în restaurantul din Montparnasse unde Amedeo venea să mănînce. Este

Cerşetoarea cu broboada din colecţia Alexandre. „S-a gîndit la ea timp de şase luni, mi-a spus acela care i-a fost prieten L apoi a pictat-o dintr-o dată, cînd şi-a inaugurat atelierul.“

Lui Modi îi plăcea luxul, curăţenia, hainele frumoase. Oricît de mult ar fi greşit, nu-şi pierdea niciodată distincţia care era de un mare rafinament. îngerul lui rău a fost, fără îndoială, Béatrice Hastings, englezoaica aceea care a spus despre el următoarele: „L-am cunoscut în 1914, într-o lăptărie. Şedeam în faţa lui. Haşiş şi rachiu ... Mi s-a părut urît, feroce, lacom. O nouă întîlnire în cafeneaua Rotonde. Se răsese şi era fermecător. Şi-a ridicat frumos şapca, s-a înroşit pînă în albul ochilor şi m-a invitat să merg să-i văd operele. M-am dus. Avea totdeauna o carte în buzunar: *Maldoror* de Lautréamont. Dispreţuia pe toată lumea în afară de Picasso şi Max Jacob“.

> Cînd omul a dispărut, arta lui Modigliani alcătuia o sumă de însuşiri, de trăsături fine şi rare, arta unui aristocrat.’ Această nobleţe a liniei, cam manieristă uneori, jocul savant al arabescului, coloritul bogat, căutat şi subiectele în care nu apare niciodată nici cea mai mică vulgaritate: nuduri subtil erotice, portrete atît de inteligent deformate, toate acestea au ieşit ca prin miracol dintr-un spirit pîndit de o irezistibilă necumpă- tare. Mizeria în care se tîra pictorul, pătrunde în tablourile cu copilaşi care pot fi socotite drept operele lui cele mai emoţionante. În acest domeniu, este singurul artist, dar absolut singurul în pictura contemporană, care a pictat cu sufletul. Probabil de aceea este atît de deosebit. La el, a patra dimensiune a fost simpatia, căldura dulce a afecţiunii. Ca un poet al culorii, Modigliani a simţit tristeţea adîncă ce, în anumite priviri de copii săraci, pare a fi prevestirea unui viitor fără soare. A fost deplîns faptul că pictorul n-a avut timp să *realizeze.* Uşor de spus! Eu cred mai curînd că a avut talentul maturizat precoce întîlnit la cei care s-au născut pentru a muri tineri. Pe desene scria aforisme: „Nu spune: să nu faci asta, ci spune: fă asta.“ —„Nu vei avea decît ceea ce vei fi cucerit.“— „Vidul caută plinul şi plinul caută vidul“. Arabescul umbrelor şi al contra- umbrelor era fără îndoială

particularitatea majoră a lui Modigliani, care avea darul concentrării şi, în cele mai bune momente ale lui, pe acela, rar, al stilului, puterea de a forma, cu mijloace liniare – în afara oricărui manierism — expresia, greu de redat, a vieţii.

GIORGIO MORANDI

Acest pictor din Bologna, îşi are locul său în arta europeană. Incercînd să cuprindă într-un stil îngrijit, pînă şi cele mai fine nuanţe ale sensibilităţii lui de pictor, Morandi există fără să fi avut nevoie de ajutorul Parisului sau al Şcolii din Paris.

Acestui înţelept îi sînt de ajuns cîteva tuburi de vopsele pentru a ne arăta, într-un stil riguros, cu linii drepte sau înclinate, străbătute de volute savante, coloritul său în ceea ce are el mai subtil, mai delicat modulat în notele lui fine, cu subtile nuanţe de trandafiriu şi albastru.

Morandi este un fel de ascet al obiectului, ale cărui contururi le redă uneori în linii sigure şi hotărîte. în ultimii ani, intimistul a pictat într-un mod mult mai savuros. Valorile tactile ale acestui Chardin de după cubism, seduc ochiul celor mai exigenţi cunoscători, prin felul în care grupează obiectele: sticle, lămpi şi glastre dau naştere unei conversaţii între culori, forme, proporţii, volume. în mai mare măsură decît florentinul Ottone Rosai, mai tînăr ca el cu cinci ani, şi a cărui operă, inegală ca valoare, se află, mi se pare, la originea verismului italian din filmele neorealiste, Morandi [81] este astăzi, în mod incontestabil, cel mai mare pictor al Italiei, după Severini şi De Chirico cel din prima etapă. Morandi este şi un gravor de calitate, apropiat uneori de Jacques Villon. Cunoaştem unele planşe foarte frumoase, în care artistul ajunge la o vibraţie deosebită pînă şi în planurile haşurate, în acestea, ca şi în lucrările în ulei, pictorul se impune prin incomparabila puritate a meseriei şi felul de a evoca pretutindeni o lumină subtilă, odihnitoare, emoţionantă.

[81] Aceste rînduri erau scrise cînd am aflat vestea că marele premiu de pictură la Bienala de la Sâo-Paolo din 1957, a fost atribuit lui Giorgio Morandi.

ÎN VIZITĂ LA RENÉ AUBERJONOIS

A venit să-mi deschidă în halatul lui albastru, cu mînecile cam scurte, şi m-a poftit să intru într-o cameră cu tavanul înnegrit de fum. Ne strecurăm printre nişte paravane înalte de care – asemenea unei game de tonuri din paleta lui : albastru cald, brun ca mînătărcile cu unt, chino- var —atîrnă nişte bucăţi de stofă, a căror uzură asigură perenitatea.

„Să nu credeţi că aşa trăiesc mereu“, îmi spune Auberjonois, aruncînd o privire aproape neliniştită peste resturile unei gustări (o jumătate de prăjitură şi trei ceşti pe o măsuţă). Apoi explică: astăzi după masă a primit vizita unui fost model al lui, care şi-a adus şi fiica. Pictorul este de-o febrilitate care contrastează cu ţinuta lui tinerească. Şi, deodată, te priveşte cu frumoasa lui expresie în care inteligenţa şi sensibilitatea parcă, pentru o clipă, îşi dau mina.

Sună cineva. Este un editor; sosirea lui îmi aminteşte că mă aflu la Lausanne. Auberjonois pune pe un chevalet două din ultimele lui desene făcute pentru ilustraţia la o carte. Cîtă schimbare în maniera lui ! Nu mai este nici un fel de manieră: o trăsătură sub care hîrtia pare că mai vibrează încă; şi o expresie care se apropie în chip straniu de ceea ce ne putem închipui mai adevărat, emoţia neliniştită a unui copil care ar putea ghici multe. Auberjonois arată cu degetul şoldul unui nud de femeie, unde este ceva care nu-i place cum cade. Editorul a plecat şi a luat desenele cu el. Atunci Auberjonois îmi arată alte studii, în care şi cele mai simple mişcări sînt prinse de minune. Un cîine ce s-a năpustit pe un os, un peisaj cu cer alunecător, cu lanurile zdrobite de furtuna care scoate din minţi o turmă ce se adăposteşte lîngă un gard. îmi place că în arta lui Auberjonois, nimic nu este făcut pentru a răspunde prevederilor noastre; cu toate acestea, nimic nu i se refuză privirii, dimpotrivă, totul i se dăruie dacă vrea să primească aşa cum se cuvine ceea ce-i arată pictorul. Ca un vin făcut cu grijă, care-şi păstrează întreaga putere de surpriză, arta aceasta are calitatea foarte rară de a scăpa oricărui comentariu: îşi aşterne pe pînză sau pe hîrtie însuşirea ei de lucru nespectaculos.

Altădată s-ar fi putut remarca, fără îndoială, în opera lui Auberjonois —ca şi la alţi artişti din generaţia lui —

anumite porniri voit ironice,
teama de a crede, el însuşi, în ceea ce face, jocul ambiguu al arlechinului căruia i s-a scos masca, hotărîrea cam silită a aceluia care este *împotrivă.* Căci la Lausanne „nu este ca la Paris, unde atmosfera te împinge să pictezi. El (Aube- jonois) a trebuit să se constituie singur, sau se află aici ca o sămînţă adusă devînt peste munţi“[82]. De vreo cincisprezece ani, arta lui Auberjonois scăpase de ceea ce moştenise mai bun din concepţia lui Cézanne. Ultimele lui creaţii [83] erau străbătute de un vînt nou.

PASCIN ŞI VĂDUVELE LUI

A fost un pictor al carnaţiei mătăsoase, obsedat de prăvăliile cu albituri ale căror oficiante au fost dezbrăcate de penelul lui. Iscoadă pofticioasă, într-un harem în care prietenele, modelele şi prostituatele, doar pe jumătate îmbrăcate, se dăruiesc cu o umilă supunere. Atingea pielea, ciufulea părul, sufleca rochiile de pe pîntecele fierbinte. Răsturnate în fotoliile-balansoar, cu picioarele în sus şi fustele ridicate, patruzeci de fete se oferă privirilor lacome. Patruzeci de acadele

[82] Charles Albert Cingria.
[83] René Auberjonois, născut în 1872 la Montagny, lîngă Yverdon, a murit în toamna lui 1957. Era un om foarte complicat. Asemenea unora din Vaudois, făcea pe omul simplu. Organizarea unei expoziţii cu lucrările lui, era mai grea decît organizarea unei călătorii interplanetare ! Arta lui este uneori cam fără strălucire, însă Auberjonois rămîne un bun desenator. Moartea lui lasă un gol în pictura elveţiană, unde doi pictori despre care este vorba mai departe: Fernand Dubuis şi Charles Rollier, sînt astăzi printre cei mai importanţi. Acestor nume s-ar cuveni să le adăugăm pe acelea ale lui Wilfried Moser din Zürich, dar stabilit la Paris, Frédéric Müller, Peter Stein, Jacques Berger a cărui manieră fină şi delicată se opune aceleia spirjinită de planuri largi, de o forţă cam funebră, a lui Wolf-Barth. Să amintim, în sfîrşit, acuarelele cu planuri largi pe care prie- enul lui Paul Klee, Louis Moilliet din Berna, le-a făcut
în Maroc, în 1921.

care nu aşteaptă decît să se topească în gura lui Ali-Baba.
Femeile lui, mai întîi cele mai dragi, acele *do* si *mi* de toate zilele. Apoi prostituatele din Montparnasse, acelea cu capul prea mare, cu picioarele prea scurte, cu fundul prea jos, ros de buboaie, acelea al căror buric prost legat se răsfaţă în mijlocul torsului. Şi micuţele care au trecut prin multe iar acum fac totul cu cinismul exhibiţionistelor.
Se inspira din această lume a feselor slinoase, ce-i îmbibă tablourile cu parfumurile ei, uleioase şi grele, ca cele din Orient. Se înconjura de les- bienele ce revin adesea în picturile lui ca un cîntec trist. Ca un cunoscător ce era, ştia că erotismul se ascunde în genunchi, în glezne şi în laba piciorului.
Pascin, pictorul celor patruzeci de valori.
L-am întîlnit de cîteva ori în balurile de mahala. Pe *Rue de la Gaîté* la La Valaisanne, în zori, cu seraiul care-l înconjura tot timpul (îmi amintesc o nemţoaică ce declama poeme de Hölderlin şi de Rilke, o meridională care bea şi rîdea într-una şi blonda aceea platinată şi fatală, care privea prosteşte şi nu zicea nimic).
Apoi a sosit vestea morţii lui neaşteptate: şi-a tăiat venele înainte de a se spînzura de clanţa uşii. După aceea trece cortegiul veşnicelor îndoliate care, orbite de văluri, cad plîngînd în gropi, iar în ochi poartă lumina fixă a luminărilor. Se plimbă încet, legănîndu-şi corpul de la dreapta la stînga, de parcă ar fi fost gata să cadă într-o parte. Cărnuri odinioară mătăsoase, ascunse acum sub vălul aspru. Obsedate de gîndul înmormîn- tării, cu pielea ferită de priviri şi picioarele acoperite; ele-şi amintesc de pictorul ce le mai mîn- gîie şi acum cu privirea.
Văduve nemîngîiate, unite printr-un acelaşi trecut şi care plîng una pe umărul celeilalte, fără să le rămînă altceva – acum cînd el a murit – decît o mare duioşie şi o fotografie în care el zîmbeşte cu chipul lui bun şi ţigara spînzurată de buză.

Văduve măreţe cu capul plecat, cîntînd psalmii penitenţei după ce au sfărîmat oglinda care le reflecta altădată goliciunea în lumea din care el a dispărut, după ce şi-a lăsat chipul imprimat în tablouri. Priviri stranii în care, după focul plăcerii, străluceşte diamantul pur al rugăciunii. Procesiune de păcătoase care, prăbuşite pe nişte rogojini, cu părul despletit, se roagă în mirosul iute de parfum rămas din ajun.

Văduve umile, modele din *rue du Dcpart,* care vorbesc, înduioşate, despre acel domn Pascin, căruia îi pozau cu picioarele desfăcute, în nişte poziţii în care nu vor mai sta niciodată, căci acestea ţineau de nişte rituri ciudate. Iar fetiţele, care acum au crescut, îşi amintesc de acel bărbat cu părul cărunt şi creţ, ce le spunea poveşti. Iubite palide întrunite în jurul mormîntului, acestea alcătuiesc un cor mistic în mijlocul căruia persistă amintirea artistului, ce le cunoştea trupul, înainte să renască această carne care i-a fost atît de dragă, şi pe care a pictat-o cu albeaţa ei rece, trandafiriul cu ape sidefii, dăruindu-se trezindu-se, sau toropită cîe oboseală.

GROMAIRE

După 1918 l-am văzut pe Grornaire afirmîndu-se ca o personalitate convingătoare, sigură de ea şi de drumul ei. Acest pictor s-a ferit întotdeauna de „tablou“, pentru a se ocupa exclusiv de studii. Timp de mai mulţi ani şi-a căutat calea de urmat construind nuduri cu formele bine conturate. Se vedea dorinţa aprigă de a crea. Pe lîngă umbrele intense, părţile luminate şi semitonurile erau tratate cu o materie zgrunţuroasă, metalică şi care parcă se cojea.

M-am dus să-l văd pe Grornaire, fără să fi fost încă pe deplin cucerit de opera lui: am intrat în atelierul ordonat din Cité Seurat, în care se afla, înfăşurat într-un halat cu brandemburguri violete, un băieţoi deşirat cu faţa delicată, şi părul blond,

rar, prin care se vedea pielea roşie. Altfel, hotă- rît, fără revărsări sentimentele, avînd un amor propriu, sau mai curînd, o mîndrie, peste măsură de mare.

Avea destule gînduii negre, era destul de pesimist, însă hotărît; ca şi în pictura sa, Gromaire a ştiut să-şi însuşească datele vizibilului. După ce şi-a stabilit un dicţionar de forme plastice, nu s-a temut să închidă ceea ce a vrut să exprime în conturul unui copac sau al unui nud. Însă el nu este dintre aceia care se lasă îngenuncheaţi de lumea exterioară. El ştie cum să abordeze realitatea; o priveşte ca un cuceritor.

După încercările din adolescenţă, pictorul şi-a afirmat fără întîrziere personalitatea. Chiar şi în studiile lui foarte vechi, se poate recunoaşte încă-păţînarea care-l caracterizează, felul în care grupa umbrele şi luminile. Gromaire este un artist făcut dintr-o singură bucată, la el defectele şi calităţile se află laolaltă. îndrăzneşte să picteze *dur*. Multe peisaje semnate de Gromaire se impun printr-o construcţie şi o greutate de o densitate redutabilă. Dacă ne uităm bine, sînt acte de voinţă care pătrund în noi izbind cu pumnii. Poate că pictorul se stăpîneşte prea mult ca să facă destăinuiri. Dar arta lui îndărătnică ne izbeşte prin soliditatea echilibrului ei, şi uneori printr-un aspect fantastic, în manieră flamandă.

Din 1940 încoace, pictorul şi-a mai înăsprit formele. în ceea ce face astăzi există o unitate voită, realizată prin mijloace cinstite, dar excesive. Pictura lui cu umbre în frotiu, cu lumina uşor păstoasă, este plină de pete întunecate; are contrastele aspre ca cele de pe gravurile în lemn, o arhitectură uşor subliniată cu siluete de aurora boreală. Uneori se desprinde, din ea un fel de misticism laic ca cel din jurul columbarelor. Nişte desene frumoase în tuş, sînt ca un ecou al ei. Haşurate intens, sînt pline de umbre sclipitoare, purtătoarele unei lumini difuze, mai colorate şi mai fluide decît aceea din tablouri.

BORES PICTORUL LUMII DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

Această generaţie, ajunsă la maturitate pe la 1930, nu s-ar putea spune că a dat pictori foarte convingători.

Cu toate acestea, promitea mult şi era plină de tot felul de talente. Atunci cum se face că nici Lursat[84], niciMasson, nici Campigli n-au izbutit să ne emoţioneze cu adevărat? Arta lor prea căutată, prea voluntară sau de-o inventivitate prea exterioară – cu intenţii poate cam confuze – i-o fi împiedicat oare să aibă şi să transmită acea convingere profundă pe care ne-o trezesc operele, atît de variate, ale înaintaşilor lor? Eu cred- că aşa stau lucrurile: acestor oameni le-a lipsit credinţa; s-au îndîrjit într-o ambiţie care i-a făcut să uite adevăratul sens al artei (acela de a merge cît mai departe, de a se dărui celorlalţi, fără să se gîndească nici o clipă să se ia în serios).
întrecuţi astăzi de către o echipă animată de un elan mai dezinteresat, pictorii, sculptorii aceştia dintre cele două războaie (mă gîndesc la Laurens !) mi se par cu toţii înţepeniţi. Există ceva în ei, în arta lor, care n-a putut răzbi.

Dintre aceşti artişti, doar Bores şi Beaudin au darul să ne emoţioneze adînc, datorită calităţilor picturii lor. Bores este spaniol [85]. Are un dar

> neobişnuit de a transmite tuşei sau liniei acea însuşire unică ce ne face, atunci cînd privim, să simţim, fără să stăm la îndoială, prezenţa unui pictor.
>
> Printre operele din prima epocă, revăd mai ales *Natura moartă a croitoruluif* un soi de adunătură de mostre, rînd pe rînd mate, strălucitoare, netede sau zgrunţuroase. Prioritatea picturalului! în 1927 pictorul încerca să apropie substanţa evocatoare de privitor, s-o proiecteze înspre el, pre- zentîndu-şi

[84] În această carte nu vorbim despre tapiserie. Altfel am fi indicat meritul ce le revine lui Jean Lurçat şi Marc Saint-Saëns în reînnoirea acestei arte pe care au restaurat-o şi animat-o în acelaşi timp.

[85] Cuvîntul acesta: spaniol, îmi aminteşte deodată speranţele pe care le trezea un anumit tînăr. Mimînd în pictură sfîrşitul care avea să-l ia de pe această lume, acoperea cu pete mari, roşii sau negre, cristalurile stranii şi granitul din viziunile lui. Apropierea morţii se simţea în tot ce făcea Bernai. Unde or fi operele obsedante, pe care l-am văzut făcîndu-le la Cité Universitaire în timpul unor accese de tuse care-i sfîşiau pieptul? Ce s-a întîmplat cu visurile robuste şi înfierbîntate ale acestui copil, stigmatizat? Astăzi
în fruntea taşiştilor, tot pe cineva din Spania, un madrilen, 226

tabloul în relief către noi, datorită unei generoase revărsări de pastă. în felul acesta, prin savoarea humusului cu tonuri aproape stinse, ne era sugerat ceva tactil, un soi de muzică a savorilor.

Apoi, an de an, la Salonul Supraindependenţilor („independenţă, disciplină“, deviza societarilor) arta lui Boreas se impunea printr-un *decupaj* deosebit de pete luminoase sau întunecate pe care trecea un desen în culori cu un accent de o spontaneitate cu totul copilărească: un nou clarobscur. Bores îl scotea nu prin degradarea luminii pe volum, ci cu ajutorul unor siluete destul de întunecate, decupate şi suprapuse ca să formeze o culoare uniformă. Nu se văd nici găuri, nici goluri în negrul de ardezie al acestor *nocturne*! Amintirile şi tot ce îmbogăţeşte senzaţia unui pictor, pentru care memoria există, au căpătafcorp şi chip luminos în albastru şi în negru, —paravane împinse înainte, goliciuni ce se profilează.

Astăzi, cînd tentaţi de a reveni la obiect a fost învinsă, la Bores dominanta a pus stăpînire pe pînză. O mînă febrilă modulează tot cîmpul, izbutind, lucru rar, să apropie sau să îndepărteze planul numai din mînuirea vopselelor. Şi mai are şi darul de a impresiona privirea, de a o reţine

aş vrea să citez, pe Luis Feito, un pictor de douăzeci şi nouă de ani, pe care l-am văzut la bienala din 1958, com- binînd alburile sale sonore pentru a-şi organiza simfonia de nori. La Veneţia, Feito îl avea ca vecin pe un pictor mal tînăr decît el, Antonio Tapies, monumental şi reţinut în 227 gravitatea lui.

cu un verde-galben a cărui unitate nu poate fi distrusă de tot verdele şi de tot galbenul din lume. *Pielea* picturii acoperă aceste evocări cu o irezistibilă consistenţă şi ajută privirea noastră să le recunoască.

în atelierul lui, undeva prin spatele bulevardului Saint-Jacques, Bores lucrează mai departe. Datorită unei sensibilităţi reţinute cu pudoare (frînată de o timiditate aproape bolnăvicioasă, pe care uneori o simţi gata să izbucnească cu oarecare violenţă) acest om mîndru are măiestria de a ne emoţiona cu fineţea unei tuşe netede şi albastre, care ajunge să fie consistentă pînă şi în frotiuri.

ANDPÉ SEAUDIN

Iată un pictor care nu se aseamănă în nici un fel cu ceilalţi. îl veţi întîlni pe stradă, cu nasul în vînt, cu ochii strălucind de o undă de maliţiozitate, şi foarte curînd, omuleţul acesta vorbăreţ şi simpatic, vă va vorbi despre Stendhal, Eluard sau Mallarmé. Mare iubitor de lecturi, delicat, francez îndrăgostit de Italia şi de pieţele cufîntîni, Beaudin este un mare artist, dar şi un om însetat de cunoaştere, de analiză, de raţionament deductiv, de definiţie. Despre pictura pe care-o practică, trebuie să aibă o idee destul de-precisă, aşa cum voia Juan Gris, animatorul*său.

Admirator – şi chiar mai presus de orice – a lui Matisse şi al arabescului bine gîndit, Beaudin are eleganţă, dar de desenator şi încearcă nevoia de a împinge lucrurile pînă la schema lor raţională. La polul opus misticii, pictorul păcătuieşte, după părerea mea, mai curînd printr-un exces de logistică, ceea ce-l duce la o sobrietate uneori emoţionantă. André Frénaud spune: „Poate că raţionalismul acesta reţinut al lui Beaudin'Yiu este atît de desăvîrşit cum crede el şi acoperă, la acest om prea bine echilibrat, vreo nelinişte ascunsă şi o intenţie metafizică nemărturisită.“ Susţinut şi apărat de mulţi ani, de către Kahn- weiler, Beaudin este dintre pictorii care nu fac

zgomot în jurul lor, care refuză să recurgă la mijloace grosolane, la zarva publicitară şi pe care-i simţi deodată că ocupă în arta contemporană un loc mult mai important decît s-ar fi bănuit. Datorită pornirii liniare, ritmurilor destul de violente, dispunerii întotdeauna bune, arta lui Beaudin ne înfăţişează mai ales cîteva foarte bune evocări ale Parisului în care pictorul dă la iveală o optică de dominator (înţeleg prin aceasta un om care vede lumea de la o înălţime destul de mare, pentru a o lăsa să alerge sub noi, aşa cum o vedem din avion şi cum o vom vedea tot mai des în viitor).

Arta lui Beaudin ajunge la un fel de sinteză a obiectului văzut şi vizibil. Uneori i se întîmplă să fie prea epurat, iar substanţa lui să fie prea subţire. Exces de cerebralitate? Lipsesc oare, din pictura lui, pîinea şi vinul cu misterul lor, cu caracterul lor adînc omenesc sub aparenţa cea mai banală? însă, înainte de orice, opera lui André Beaudin

îmbracă un caracter puţin întîlnit în zilele noastre: distincţia.

SUPRAREALIŞTII

7% m refuzat totdeauna să apreciez cu aceeaşi măsură arta şi poezia suprarealistă. îndreptată împotriva unui raţionalism prezumţios şi a unei concepţii cu totul exterioare despre forma neoclasică, mişcarea aceasta i-a făcut pe mulţi poeţi, de la *Cîmpurile magnetice* a lui Breton şi Soupault, *Focal de bucurie* a lui Aragon şi *Capitala durerii* a lui Eluard, să vadă forţa imaginaţiei, nocturnele strălucitoare ale visului şi muşcăturile humorului negru. Pentru noi, această mişcare a fost fuga de orice constrîngere, izvorul unor opere de mare valoare.

Ce se poate spune însă despre pictorii şi sculptorii din grupul suprarealiştilor[86] începînd chiar cu precursorii lor? Chirico („mecanismul“ lui metafizic poate fi apropiat de Suprarealismul poetic) îşi terminase opera înainte ca noua şcoală să se fi născut. Cît despre Klee, nu văd prin ce ar putea anunţa suprarealismul, poate numai prin faptul că se lăsa în voia celei mai nezăgăzuite fantezii a subconştientului. Prin armoniile lui de vizionar, Klee mi se pare că se înrudeşte mai curînd cu Orientul strălucitorului Hofmannsthal.

În general, pictura suprarealistă este pătrunsă de o dorinţă de a trezi neliniştea care ar fi putut trece drept profetică dacă ar fi putut căpăta corp, adică forme şi culori (lucru pe care poezia suprarealistă l-a făcut căci ea, departe de a părăsi mijloacele de expresie cunoscute sau necunoscute, inerente limbajului ei, ne-a adus, dimpotrivă, înapoi la ele). Însă amenînţînd pictura că nu putea rămîne pictură decît dacă artiştii se orientau înspre un soi de

[86] Suprarealismul porneşte (nu se poate spune: derivă) de la dadaism, care a fost creai la Zürich, în 1916, la Cabaretul Voltaire. Acestui prim curent al cărui suflet era Trista Tzara, îi aparţineau pictorii şi sculptorii : Hans Arp, Sophie Taeuber, Hans Richter, Man Ray, Max Ernst, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Georges Ribemont-Dessaignes, Suzanne Duchamp şi Francis Picabia. Aceasta din urmă, de origină spaniolă, a făcut o mulţime de cercetări. Lăudat de mult timp de către Apollinaire în *Pictorii cubişti* era, prin excelenţă, fantezistul mişcării care, prin gura lui Tristan Tzara îşi zicea „.antiartistică, antiliterară şi antipoetică". Dadaismul a fost, prin urmare, primul nume al suprarea- lismului. Mi-l amintesc pe Louis de Gonzague Frick cum corecta primele noastre „hîrtii", pe ale lui Desnos şi pe ale mele (era mai în vîrstă decît noi) pe terasa Brebant (generosul prieten, pe care l-am pierdut de curînd, ne învăţa 232

ilustrare a activităţii literare, nu se putea ajunge la naşterea unei arte noi.

Suprarealiştii au şansa să supravieţuiască în amintirea artistică a primei jumătăţi a secolului nostru prin spiritul lor, prin simţul neprevăzutului care le era propriu. Nu von uita niciodată cît de autentic parizian a fost un eveniment ca expoziţia din 1938, cînd Seligmann ne-a arătat *UItramobila* (un scaun făcut din două perechi de picioare de femeie, puse unul lîngă celălalt), iar Meret Oppenheim *Farfuria acoperită cu blană.* Putea fi văzut acolo tavanul făcut din saci plini cu cărbuni (ideea lui Marcel Du- champ), manechine de o ciudăţenie ce-l amintea pe Poe, şi taxiul lui Dali în care ploaia cădea pe o pereche de îndrăgostiţi, peste care treceau, în sus şi în jos, melci vii. în ceea ce priveşte valorile perpetue, adică plastice, ale operei de artă, suprarealiştii nici nu voiau să audă de

să scriem). Pleca şi se ducea, în strada Fontaine, să-i întîl- nească pe cei pe care-i numea „prietenii dada" şi care erau 233 tocmai scriitorii din primul grup suprarealist.

ele. Pentru ei, era de ajuns, se pare, să compună între ei, pentru un public de iniţiaţi, un chip straniu de bărbat care semăna în acelaşi timp cu Fantomas, Jack spintecătorul şi cu surogatele spiritului baudelairian, adică: un *personaj,* căci pictorul nu venea decît tîrziu după aceea. Spiritul grupului, obiceiul de a se opune în- tr-una, separe căi-a dus, prea adesea, pe adepţii lui la nişte manii sterile. Oare nu ingeniosul Marcel Duchamp răspundea celor care-l întrebau ce face: „Dar nu mai fac nimic, si nu voi mai face niciodată ceva. Cînd cineva a izbutit odată în viaţa lui să facă ceva, s-a isprăvit, n-are alceva de făcut decît să se oprească pentru a evita repetarea"-

Sub pretextul unei poetici a uluirii ale cărei efecte au fost tăiate de atrocităţile ultimului război mondial, a existat, în sfîrşit, în pictura suprarealistă, o încercare de reabilitare a artei imitative ai cărei epigoni sînt „tablourile cele mari" ale belgianului Paul Delvaux. Trebuia, desigur, să se reacţioneze, împotriva cubismului, şi să i se opună acestei arte mute, colţuroase, monumentale, ceva ca o întoarcere

la subiect, faptul divers anecdotic al imaginaţiei. Atunci toată lumea s-a aruncat în acel „zumzet“ de litere mari, în diademele obsedante, în ilustraţiile cu cărnuri moi şi mustăţi, de pe atunci îngrozitor de învechite. În marea lor majoritate, pictorii suprarealişti sau imitatorii lor, au lucrat sub dictatul mental al unei imaginaţii de frontispiciu, inventînd viniete amuzante care ne fac să ne gîndim la operele cu pureci savanţi, aşa cum se văd pe coperţile şi în frumoasele lucrări în stil gotic pompos ale lui Renduel, editorul romantic.[87]

DE CHIRICO SAU DECORUL ÎNCREMENIT

Pictura lui Chirico nu poate fi ruptă de arta contemporană fără să ne privăm de nişte opere de neînlocuit. Salutat de Apollinaire, care preţuia bogăţia de amintiri trezite de „pieţele din Italia“, pictate de artist, revendicat după aceea de Aragon şi Breton pentru aluziile tulburătoare şi asociaţiile insolite pe care le înfăţişau pînzele din perioada lui aşa-zis metafizică (1910—1918), Giorgio de Chirico nu este specific suprarealist în lucrările sale (pe care, ca zori sau tragedie, le-aş vedea mai bine în lumina lui Rimbaud sau în aceea a lui Nietzsche). Toate acestea au dat naştere la prea multă literatură. Şi dacă ne încăpăţînăm să vedem în acest pictor un precursor al suprarealismului (lucru la care am renunţat în cazul lui Paul Klee) faptul se datorează, mai înainte de orice, *iresponsabilităţii* pictorului faţă de propria lui creaţie[88].

Fără nici o îndoială, De Chirico are darul să imortalizeze decorul. El are însă, mai cifrat, mai geometric, nu ştiu ce putere ca şi Claude Gellee sau Lemaire-Poussin, de pildă, foarte rara facultate de a

[87] Desenele şi fanteziile suprarealiste amintesc şi de ilustraţiile din *Magasin Pittoresque* şi de acelea din *Science amusante* a lui Tom Titt.

[88] „Impersonalitatea geniului“, exclama Aragon, în 1928, în legătură cu operele mai vechi ale lui Chirico. „Este destul să vedem ultimele producţii ale unui pictor care a fost teatrul, şi ce teatru, al tuturor întîmplărilor de seamă de pe lumea aceasta, reflectare a ceea ce nu poate fi cunoscut într-o epocă, pentru a se înţelege, aşa cum se cuvine, cît de puţine drepturi are fabricantul asupra viziunilor lui anterioare“, Aragon, prefaţă la catalogul expoziţiei lui Chirico, 235 Galerie Surréaliste, februarie—martie, 1928.

dramatiza spaţiul şi obiectul în spaţiu. Priviţi *Meditaţia matinală* (1912). Este ca un decor, este spectaculos şi totuşi nu este decor. întinderea şi lumina sînt aici adevărate „personaje“ a căror conversaţie se sprijină pe umbra înclinată, diagonală ce alunecă şi care taie spaţiul strălucitor – sau se învîrteşte, ca nişte ace, în jurul statuii. Pictura lui conţine secretul, păstrat cu grijă, al unei măsuri care este, în acelaşi timp, precisă şi iluzorie. Poezia se exprimă printr-o grupare ele figuri şi de planuri brusc imobilizate în spaţiu, şi prin reunirea unor obiecte care n-au între ele nici o legătură logică: tunuri şi căpăţîni de anghinare (căreia i se opune asocierea aşteptată, aceea a ceasului cu trenul). În altă parte, coşul uzinei este vecin cu un palat în stil Renaştere, perspectiva falsă cu cea adevărată, *deceplio visus* cu evocarea. Această dezordine printre regulile şi obiceiurile opticii, aceste contrapuncte neaşteptate acoperă într-o oarecare măsură şi împodobeşte tendinţa lui De Chirico către neoclasicism.

Omul acesta are, într-o măsură aproape de necrezut, darul de a sugera ochilor noştri (cu ajutorul a ceea ce trebuie să numim reprezentare şi dincolo de aceasta), plasticitatea poetică a obiectului în spaţiu. Ne-a înfăţişat ceasul ineditării în faţa tablei negre. în misterul nostalgic al străzii, a lăsat să se arunce înspre umbra statuii siluieta vie a „fetiţei cu cercul“; şi a rînduit în faţa noastră aceste lungi perspective euclidiene. Din aceste tablouri cu linii sigure se înalţă în noi o poezie care nu porneşte nici din culoare, aceasta fiind mai curînd neutră şi repartizată cu zgîrcenie, nici din materia tabloului, cel mai adesea destul de subţire, ci din ceva mai ascuns: distanţa sugerată de un simţ răscolitor al proporţiilor, invenţie de obiecte ce mai pot fi încă recunoscute. Sub mîna pictorului urmărit de amintirea tatălui său, unul din acei „ingineri din secolul al nouăsprezecelea european,bărboşi şi puternici“[89], lucrurile acestea au luat o formă de construcţie defensivă. O altă particularitate a lui De Chirico este aceea de a pune în contrast figuri geometrice cu o realitate absolut concretă, de pildă biscuiţii aceia în *trompe-Voeil,* sau vederea dintr-o uzină, tablou în tablou, făcut din unghiuri, echere şi teuri.

[89] Chirico: *Courbet, Valori Plastici,* 1925

Modul acesta de a îmbina ceea ce este imitat
şi ceea ce nu este într-o singură şi aceeaşi pînză ar putea foarte bine să facă din Chirico un precursor al artei viitorului.

A urmat un portret al omului dintre cele două războaie, manechin cu intestinele ciuruite de temple greceşti şi de arcuri romane îngrămădite în el, înnăbuşit sub trofee, monstru, aşa cum, mai mult sau mai puţin, ajunsesem cu toţii în acel moment de beţie muzeofilă. Metodă comparativă, enciclopedie a stilurilor, coincidea cu învierea, în teatru, a lui Oedip şi a lui Amfitrion. Să fi fost la pictorul nostru o mărturisire sau vreo fantezie iscusită, menită, cel mult, să-i încînte pe Cocteau şi pe Giraudoux? Eu cred că era, mai curînd, plînsetul aceluia care murea sub cuirasa spartă a intelectualismului, păstrînd între ochiul lui şi realitate, maşinăria istorică pe care încă o mai acoperea, clopot înăbuşitor sau mască a mîntuirii, chipul mamei. Şi, scormonind în nisipul mării, pe care se rostogoleau ruinele acestea, caii, romantici, îşi făceau de lucru. Peste toate plutea o linişte *pompeiană.*

Apoi catastrofa.

De la o zi la alta, cu o îndrăzneală irosită de pomană, părăsindu-şi visul de poet-arheolog, reluînd, însă mai prost, maniera de după şederea lui la München, De Chirico s-a apucat să mînjească nişte nuduri ca cele ale lui Rubens, alături de care cele ale lui Boecklin ar putea trece aproape drept capodopere (notez în trecere că aceasta coincidea la pictor cu schimbarea soţiei). Într-un număr al revistei *Selection*[1], am denunţat atunci, în termeni care, pe drept cuvînt, au fost socotiţi cam caraghioşi, ceea ce (după discuţii lungi şi certuri cu pictorul) n-am şovăit să numesc declinul unui artist.

Trădare? Mai curînd oprire a facultăţilor inconştientului, pierdere a oricărei fabulaţii la un poet care *compunea cu linii şi cu planuri.* Cred

[1] Nr. 8, Anvers, 1928.

că toate explicaţiile se află aici. Reluînd în pastă problema sublinierii, a frumosului izbitor, a imitaţiei

savuroase, atît de dragă şi firească geniului lui Courbet, dar care pe el nu-l interesa, Chirico a alunecat atunci în moliciunile unei picturi academice de proastă speţă şi de care nu pare că ar putea scăpa.

MARCEL DUCHAMP

Cred că spiritul suprarealist n-a avut în artele plastice decît un singur reprezentant cu adevărat extraordinar, un artist bizar, surprinzător, cu faţa suptă, semănînd aproape cu o viperă şi care este dintre aceia care nu se mulţumesc cu zurgălăii unei glorii false. Marcel Duchamp este, în realitate, un artist, un inventator, care fusese remarcat de Apollinaire, în *Pictorii cubişti* din 1913, ca un artist capabil să „estetizeze percepţii". întotdeauna Marcel Duchamp a dus o viaţă puţin obişnuită. După ce a fost bibliotecar la Sainte-Genevieve (îşi cîştiga existenţa în atmosfera aceea prea puţin formalistă, unde cărţile se aflau la îndemîna tuturor), a debutat sub influenţa lui Braque şi a lui Delaunay. Apoi, au urmat studii asupra mişcării cărora le dădea titluri stranii: *Regele şi regina înconjuraţi de nuduri rapide, Nud coborînd o scară*, şi vestita compoziţie „epopee mistico-mecanică a Dorinţei de dragoste", cum spune Henri-Pierre Roche, tablou montat în spatele unei lespezi de st iclă transparentă: *Mireasa dezgolită de burlacii ei* (1915 – 1923), care într-o oarecare măsură, a ajuns piesa cea mai izbutită a suprarealismului. împodobind portretul Giocondei cu o pereche de mustăţi, artistul i-a scris acest comentariu pseudo- chimic: L.H.O.O.Q.
După ce a obţinut un succes zgomotos, Marcel Duchamp a refuzat contractele care-i erau oferite, spunînd: „Nu. Mulţumesc. Prefer liberta- 238

tea". La New York, îşi cîştiga existenta dînd lecţii de franceză. Apoi s-a închis într-un ermetism din ce în ce mai dens. În Statele Unite, unde s-a fixat din 1942, Duchamp îşi petrecea vremea jucînd şah; îşi întrerupe jocul numai ca să facă dacă are chef, cîteva colage[90].

[90] Marcel Duchamp a ieşit de curînd din umbră. A avut idee a să adune într-o singură expoziţie, care a avut loc la începutul lui 1957, la Solomon R.

Opera acestui original a influenţat multe creaţii importante, pînă şi pe aceea a lui Nicolas de Staël. De la Marcel Duchamp porneşte stilul ciopîrţit, exploziv şi ritmutile sparte ale ultimei generaţii de pictori. A izbutit să realizeze, cu un spirit în care domina o causticitate şi o răutate ce aminteşte de cea a lui Félix Fénéon, o invenţie, pe care Salvador Dali avea s-o reia după el, însă în stil academic, şi fără alt talent decît acela al mistificării, în timp ce Duchamp a ştiut să îmbibe tot ce a făcut el cu acea „forţă de neînchipuit“, pe care o slăvise Guillaume Apollinaire. Duchamp va fi un Frenhofer al viitorului, o figură enigmatică în care se va vedea întotdeauna artistul cu libertatea lui de a voi să-i supună pe alţii, cu un geniu în care partea ştiinţifică se alătură expansiunilor celor mai misterioase ale visului şi ale poeziei pure.

MAX ERNST ŞI SALVADOR DAU

Max Ernst, suprarealist practicant prin excelenţă, avea să părăsească o pictură preţioasă, cu păduri vrăjite, precum şi un întreg Laocoon de forme sfîşiate de vînt sau imobilizate în ordinea scheletică, de dragul unei fantezii fără altă valoare decît aceea a intenţiilor atribuite pentru un moment vignetei. Revăzînd astăzi seria de picturi pe care le-a executat artistul prin 1927, sînt, ca să spun adevărul, destul de mirat de imaginaţia lor poetică. în *Caii cabraţi*, există

Guggenheim Museum, condus de prietenul nostru J.J, Sweencv, opera celor doi fraţi ai săi, Jacques 239 Villcn şi Raymond Duehamp-Villon, alături de a sa.

un incontestabil dar al ritmului, datorită acelor inele pe care le vedem învîrtindu-se în spaţiu; un mister cam boecklinian, fără îndoială, în *Pădure şi soare;* o chemare stranie a morţii în *Vara*, o capră văzută în secţiune cu interiorul compartimentat bizar. Un vînt ciudat, care parcă bîntuie, îmbibă *Viziunea produsă de cuvinte* pe care o reproducem aici; m-a mirat întotdeauna capacitatea lui Max Ernst de a-şi închipui trecerea timpului printr-o pasăre scheletică ce aşteaptă în inima pădurii, în dosul gratiilor unei colivii.

Ce păcat că nişte împrejurări neprevăzute, poate gustul pentru nişte plăceri mondene de proastă calitate oferite de Paris, sau vreo aplecare înspre facilitate, nu i-au îngăduit lui Max Ernst să devină marele pictor pe care operele lui mai vechi, de o culoare germanică, destul de deosebită, păreau că-l anunţă. Calităţile lui de pictor fantastic (acelea ale lui Fiissli, creatorul Romantismului), s-au] înecat într-o lucrare ca *Femeia 100 de capete* pe bază de onirism freudian. În marea umbră a lui- Sade, elucubraţiile lui au căpătat încet, încet aparenţa unui sacrilegiu cu aghiasmă; imaginaţia i-a scăzut. Ce este Max Ernst acum? Nimic mai mult decît un mic Celestin Nanteuil, faţă de care Grandville pare a fi Michelangelo însuşi. Limbajul picturii şi al. desenului, pe care el le-a pierdut, s-a alterat. Nu mai rămîne nimic din el, în afară de invenţiile unui ilustrator complicat[91]. Nenorocirea este că, luîndu-se după el, ultimii suprarealişti s-au obişnuit să renunţe la elementele pe care se întemeiază orice pictură: materie, plasticitate, emotivitate a tuşei, a petei sau a planului, acord în graţios sau dizgraţios. Moda zilei a sfîrşit prin a acoperi totul cu manechinele de Musée Grévin, cu un soi de temple din Angkor, demne de o revistă la Folies-Bergère.

Spiritul suprarealismului avea să-şi găsească în Salvador Dali un alt experimentator. Desenator iscusit, care ar putea fi chiar remarcabil dacă amintirea lui Leonardo nu i-ar strica efectele, Dali mi se pare că reuşeşte mult mai puţin decît Max Ernst să încarneze în pictură un spirit

[91] Aici se exagerează. La începutul lui 1958, o expoziţie Max Ernst într-o galerie de pe malul drept al Senei, pare că marchează, la acest pictor, sfîrşitul unei lungi perioade de conformism. Desenul, substanţa, concepţia, originalitatea lucrărilor mai vechi, sînt totuşi la fel de valoroase. Sînt fericit că pot să adaug, în ultimul moment, această notă pozitivă.

care, în stare pură, este cu adevărat uimitor. Din nenorocire pentru noi, lucrările lui, interesante pentru cel ce face istoria moravurilor dintre cele două războaie mondiale, sînt lucrate migălos, într-o manieră academică. S-a spus că Dali seamănă cu Meissonier. întru-cîtva este adevărat. Munca migăloasă a artizanului maniac se intîlneşte la el cu fidelitatea fotografică a humoristului care face oameni cu carnea elastică şi umflată. însă, pînă acum, nu s-a găsit un Matisse care să spună despre Dali ceea ce Delacroix spunea despre autorul *Retragerii din Rusia*: „Dintre noi toţi, tot el este cel mai sigur că va dăinui!“ Dali ar putea totuşi *rezista* dacă s-ar scrie o carte despre spiritul lui de mistificare: i s-ar găsi chiar un fel de geniu.

ANDRÉ MASSON

Extras dintr-un jurnal

Care este cauza simpatiei pe care o am pentru André Masson? Poate că omul însuşi (este atît de fermecător). Despre pictura lui, gen „castelul negurilor“, se poate scrie uşor (este făcută pentru poetaşi) însă ceea ce mă interesează nu este un avantaj de ordin literar. Ce spun ochii mei? Ei văd idei, o inteligenţă spontană, darul fabulaţiei, al circulaţiei ritmurilor; forme acumulate, multă (prea multă) influenţă a Doctorului[1]. Toate acestea sînt conţinute într-o substanţă picturală care, uneori, este cam subţire

[11] Nu angelicul, ci celălalt: doctorul Freud.

Totuşi, pictura (ceea ce primim de la ea) vădeşte prin îndoita obsesie a împerecherii şi a cadavrului (*Tntîlnirea, Despărţirea, Bărbatul mort,* femeia-coasă) un simţ al pateticului rar întîlnit. După un debut mai mult decît promiţător, ajutat de o linie care de atunci s-a stilizat, Mas- son a deviat, în acelaşi timp, spre un soi de evanescenţă (în pictură) şi spre o duritate stereotipică (în desen). Apoi, şi-a revenit practicînd o scriitură de tip chinezesc, aproape brutală. Astăzi lucrează în maniera unui Turner întîr- ziat. Ce-i lipseşte pentru a da corp harului său halucinant de a sugera? Poate că André Masson va ajunge să încheie ciclul, situîndu-se în fruntea

noii şcoli, aceea a *taşiştilor* şi a *informaţilor*. Impresionismul lui pestriţ de intelectual, dacă s-ar dezintelectualiza şi ar căpăta un caracter original mai pur, ar putea foarte bine să anunţe creşterea interesului pentru pictor şi afirmarea în toată valoarea lui de artist pregătit, cred eu, pentru a ocupa în viziunea noastră locul de mare cinste pe care se pare că şi l-a pregătit.

TANGUY

Ne gîndim la doltneni, la pietre rostogolite pe plajele celtice, la nişte timpuri cînd omul încă nu s-a trezit. Spaţiul, orizonturi suprapuse, nisip peste care trece lumina irizată a lunii. Forme bizare (s-ar zice nişte bucăţi de lemn rotunjite şi cioplite cu mîna) se află aici din loc în loc, sub un cer cu două bolţi, în care se ridică, albăstrie, forma dinţată a unui miraj. Pretutindeni, pe aceste mari întinderi, pictorul îşi pune caracatiţele, ciupercile, mărăcinii pe care-i colorează în galben, violet, brun cu o sîrguinţă de cofetar. Un lucru curat, fără excese, sau jocuri de pastă. Sînt evocate cu luciditate mările bretone unde plutesc, în voia apei, bomboanele englezeşti ale unei imaginaţii de jongleur.

JOCURILE ŞI FANTEZIILE LUI MIRO

Miró ne aminteşte de Charlie Chaplin. În viziunile acestui pictor zburdă un *spiriduş*, un djinn pe arcuri, ce trage de sfori, încurcă ghemul, face şotii. Din imaginaţia lui vagabondă, acest spiriduş scoate elemente foşnitoare şi săltăreţe: spirale'cu smocuri de păr, madrepori cu coarne şi pene, discuri montate pe sîrmă.

Din această adunătură, într-adevăr originală, care ţine în acelaşi timp, de desenele animate şi de feerie, se desprinde un fel de zarvă de tonuri stridente.

Iată lipită de harta cerului, tăiată de alburi uneori febrile, o feerie vegetală şi zoomorfă de un haz ce nu poate fi pus la îndoială. Această viziune care s-ar vrea magică, duce la o biza- zerie destul de specială, alcătuită din elemente concrete: bici, scatiu, mormoloc cu ţîţe, aripă de pasăre, plumb de undiţă. De fapt: anecdota forfotitoare a chinezăriei noastre

occidentale.

În faţa noastră se află însă şi un maestru al decupajului. Dacă n-a făcut colaje, ca acelea ale lui Picasso, Braque, Schwitters, Matisse, Miró a creat montaje, tablouri-obiecte şi, ceea ce s-a numit tablouri-poeme, datorită inscripţiei care însoţeşte pictura propriu-zisă. Pictorul are un ascuţit simţ al suprapunerii planurilor, al juxtapunerii al întrepătrunderii lor. Ştie, prin arabescuri cursive sau printr-o prismă ce ţîşneşte ca lumina, să se joace cu spaţiul, să-l deschidă atenţiei noastre printr-o mulţime de sugestii insidioase, care nu-i aparţin decît lui. Chiar lucrările mai vechi, ale lui Miró, tablourile net suprarealiste, poate singurele care dau acestei şcoli, caracterizată printr-o mare libertate poetică, un sens justificat în artele plastice, nu dau oare acea impresie de alunecare pe care o dau frunzele ce plutesc în spaţiu sau peştii ce înoată în stratul gros, tremurător al apelor? Sînt decupaje, în sensul că, departe de a prelua relieful şi clarobscurul proprii acestei Şcoli tradiţionaliste, se văd contururile cum

se răsucesc pe fond roşu sau verde, se leagănă, îşi iau zborul între nisip şi cer; figurină jucăuşe, zmeu de hîrtie, sau himeră.

Miró (s-a remarcat oare îndeajuns acest lucru?) este singurul pictor care, de la Bosch sau Bru- egel, a ştiut să înnoiască, cu o imaginaţie într-adevăr caustică, sensul părăsit al comicului. Şi mai are ceva ce nu se întîlneşte des: oare nu este singurul care, în pînzele realizate între cele două războaie, ne arată, în spaţiul operelor lui cu două fonduri, elementele care populează şi împodobesc visurile copiilor? În arsenalul acesta de obiecte umflate, răsucite, de sîrme şi de roţi, Miró aduce veselia culorilor vii şi tari, mişcarea humoristică, decalcomaniile în care farsa şi satira formează un ansamblu de mici elemente eteroclite care, de la distanţă, fac din cadrul picturii lui un fel de cutie cu surprize. Fiecare obiect aduce enigme şi culoarea lui, linia şi greutatea lui.

în tot ce face acest pictor există un polimorfism uluitor, un fel de gravitaţie şi de mişcare universală. Ne duce cu gîndul la baloanele de sticlă, care sînt agăţate şi în care zăpada se învîrteşte în jurul unui element fix, ca de pildă Turnul Eiffel. însă la el, totul este mai aerian. Miró este un pictor al atomului, al vibraţiei spaţiilor interstelare

pe care le umple cu obiecte rotunde, încîrligate sau mustăcioase. Lumea aceasta plină de siluete nemaipomenit de mici, stă în desen şi în culoare fără a aduce vreun ton local. Şi întrucît artistul nu a făcut pînă acum un număr foarte mare de decupaje, ne îngăduim să-l îndemnăm să facă. Cercetările la care s-a dedat în cursul ultimilor ani, îl pregătesc pentru acest gen de lucrări. în 1930, Miró a luat parte la expoziţia de colaje care a avut loc la Paris, la galeria Goemans şi pentru care un scriitor suprarealist a scris un text ciudat. Era epoca la care se spunea că pictura nu va mai putea rămîne ceea ce este. De atunci ea s-a răzbunat în chip cumplit căci i-a zvîrlit pe cei care nu mai ştiau dacă pictura este *Dumnezeu*, *masă* sau *lighean* în rîndul măscăricilor fără haz.

L-am întîlnit pe Miró nu de mult. Mi-a spus că este mulţumit, întrucît acum s-a instalat în insulele Baleare, laTţară, aproape de Palma de Mallorca. Are acolo*un atelier mare, unde şi-a adus lăzile cu picturi. Revăzînd etapele creaţiei sale, reflectate de pînzele pe care le-a păstrat pentru el, a avut răgazul să facă o amplă revizie a lucrului său. A urmat apoi un fel de întinerire, proiecte, puncte noi de vedere în ceea ce priveşte pictura lui de acum înainte.

Stînd de vorbă cu Miró, îl simt simplu, deschis, preocupat de ceea ce are de făcut. „Nu, îmi spune el, răspunzînd unei întrebări, nu m-am oprit la generaţia mea. Ceea ce fac tinerii mă interesează şi mă tulbură“. Este în afară de orice îndoială că Miró este un pictor care se reînnoieşte fără încetare. Este prea puţin suprarealist. Nu văd în el, în pictura lui, nimic ce s-ar putea învechi. „Mă simt tot mai universal, îmi zice el, şi în acelaşi timp, din ce în ce mai legat de iarba ce creşte la mine acasă“. îmi spunea cît de mult l-ar interesa o artă colectivă şi chiar o întoarcere la anonimat, însă un anonimat, bineînţeles, care, departe de a suprima elanul individului, dimpotrivă, l-ar încuraja şi s-ar afirma în semnul particular fiecărui artist, în scriitura lui.

ÎNCERCARE DE ÎNTOARCERE LA SUBIECT

FRANCIS GRUBER ŞI ALŢI CÎŢIVA

Vin de la Muzeul de artă modernă, unde am văzut retrospectiva Gruber, artistul acesta ciudat, nepieptănat, cam bătăios la beţie, pe care l-am

remarcat uneori la cafeneaua Flore. Preocupările acestui pictor din Nancy, mort în 1948, la treizeci şi şase de ani, după o boală chinuitoare, nu erau nişte preocupări de rînd. în imaginaţia lui Gruber exista un fel de nelinişte, un amestec de cultură şi sălbăticie. Nu-i lipsea curajul moral. Ca o reacţie faţă de tendinţele epocii, pictorul îşi propunea să se întoarcă la o artă imitativă care se potrivea cu firea lui. Este o intenţie care ni-l face din- tr-o dată simpatic[92]. Gruber era antimodern. El făcea totul împotriva curentului. într-o epocă de realizări adesea foarte complexe, uneori de tipul „firului de păr tăiat în patru", am fi înclinaţi să gustăm'^ la justa valoare, şi chiar să apărăm în faţa tuturor, arta unui nou Cour-

[92] Conflictul dintre cele două limbaje, limbajul imitativ şi cel nonimitativ, pentru noi ţine de trecut. Dar cei care ajung într-un juriu de oarecare importanţă, ştiu că din vreo treizeci de opere selecţionate (cu condiţia ca, bineînţeles, selecţia să fie făcută de critici nepărtinitori, îndemnaţi numai de dorinţa de a găsi calităţi plastice independente de *subiect*), se vor găsi abia două, în 1958, a căror scriitură va fi figurativă.

bet, care nu ar face, bineînţeles, ceea ce a pictat ţăranul din Jura, ci ceva original, îmi transcriu notele: „Gruber, realitate fantastică, cu o uşoară nuanţă germanică. Dorinţa de a-i regăsi desenului caracterul său descriptiv, evocînd de aproape o realitate, însă o realitate plăsmuită de el. Punctele şi liniile din studiile de nuduri, bărbaţi şi femei, îmi par totuşi foarte puţin solide şi chiar cam manieriste. Gruber uită prea des ceea ce spunea Delacroix: „Un desen bun este făcut, mai înainte de orice, din omisiuni". „Simţi la el pecetea unei epoci, a epocii noastre, o interogare neliniştită asupra existenţei, însă toate acestea mai mult *în subiect* decît în calitatea lineară sau picturală a lucrului reprezentat.

„Gruber are nişte calităţi ce nu pot fi contestate, printre altele darul metaforei *Omagiul lui Callot, Alegoria Poetului.* Cum se face atunci că nu izbuteşte să mă convingă pe deplin şi nici să mă emoţioneze? Ce lipseşte acestor reprezentări simbolice? Le lipseşte desenul continuu, care dă putere expresivă *Scâldătoarei Betsaidei* din cartea de rugăciuni a Maestrului din Rohan. Stilul „buchenwaldian" al lui Gruber, sugerează imaginile, şi în fond, este foarte inegalA Uneori pictorul alunecă în extrema banalitate a copiei fidele. Desenele în linii subţiri au ceva sfărîmicios în ele, bătrînicios, iar pictura pro- priu-zisă nu încarnează întotdeauna intenţia. Apare *lipsa de lumină.* De ce oare în această paletă, nordică întrucîtva, întîlnim atît de rar culori în contraste violente, neaşteptate, ca cele din picturile lui Altdorfer sau Baldung? De ce oare culorile lui Gruber sînt searbăde?" Au mai încercat şi alţii să se întoarcă la o redare mai mult sau mai puţin exactă a obiectului, Balthus, mai ales, care pornise foarte bine. Din păcate, Balthus, sub influenţa lui David şi împins de o prea mare înclinare către o tehnică de virtuos, şi-a lăsat înnăbuşite nişte daruri care, nu de mult, în *Strada* şi *Salonul* anunţau altceva. Un erotism studiat, gen „fetiţe model", nu izbuteşte să arate astăzi realismul său de dezamăgit. Gruber merge mai departe[93]. Picturile lui

[93] Printre pictorii care au încercat să se întoarcă la arta reprezentativă, postsuprarealistul belgian Charles Delvaux, autorul unor mari pînze foarte spectaculoase, erotico-oni- rice, neoclasice ca tehnică, a încercat să reînnoade firul cu arta fantastică a pictorilor flamanzi de altădată. Ce să mai spunem de Bernard Buffet, un fel de elev la Ecole des Beaux- Arts. Realitatea lui micşorată, redusă la dimensiunile unui os de peşte, nu mi-a deschis niciodată nici un fel de poftă ! Tablourile sale sînt o hrană tare sărăcăcioasă. Materia

protestează uneori – desigur, cu oarecare îngăduinţă faţă de exhibiţionism —împotriva tendinţelor concentraţionare şi a goliciunii sordide ce caracterizează o epocă a cărei profundă sfîşiere a simţit-o şi a încercat s-o exprime, în acest gen, Maurice Brianchon şi Legueult, mai ales cel dintîi, mi se pare că realizează cu simplitate şi în mod cinstit o pictură care, cu toate calităţile ei (în faţa adversarului de clasă şi distincţie, trebuie să ştii să-ţi scoţi pălăria cînd treci prin faţa lui !) nu-şi poate găsi locul într-o carte în care nu vorbim decît despre *arta independentă.*

Printre pictorii care au rămas astăzi la arta imitativă, mai este şi Elena Schiavi, care pictează în encaustică; la ea îmi plac naturile moarte înrudite cu microcosmosul unui Callot sau cu modulaţiile luminoase ale unui Morandi.

Mărturisesc că-mi place în mod deosebit această artă de pictor intimist în care obiectele ne apar la o scară anume micşorată, pentru a pune în valoare fondurile negre, galbene sau roşu aprins, modelate în manieră pompeiană. Elena Schiavi are darul de a conferi un suflet lucrurilor care ne înconjoară: lăzi, lămpi, frunze de ţelină, panglici.

PICTURILE UNUI SCULPTOR: ALEERTO GIACOMETTI

Pe Giacometti parcă-l văd la École des Beaux- Arts din Geneva, în atelierul părintelui Estop- pey, unde-şi avea şevaletul alături de al meu. Poza pentru un nud, Loulou, o fată destul de zdravănă, cam bucălată. Potrivit rutinei, tre- tuia să desenăm tot corpul: capul, braţele şi

---

picturală este subţire şi adesea murdară. Doar desenub destul de manierist, ar dovedi, poate, un oarecare dar pentru punerea în pagină. Buffet este un autor de schiţe. Cum ar putea talentul lui firav să facă faţă publicităţii neruşinate şi mai mult decît zgomotoase căreia el n-a ştiut să-i pună stavilă. Bernard Buffet? Stilizările lui îmi amintesc picturile cu două planuri ale învechitului Boutet de Monvel. Realitatea descărnată pictată de el, de Ia Gruber îşi trage caracterul ei mizer.

Cît despre Lorjou, grandilocvenţa lui nu are, într-adevăr, nimic deosebit. Lorjou se pierde sub influenţa „maeştrilor" care au uitat aforismul popular: „Cînd te ţii după cineva, eşti mereu în urmă". Deşi a început cu o paletă cam ca aceea a lui Van Gogh şi s-a afirmat într-un fel care îndreptăţea speranţele, Lorjou s-a apucat de o pictură exagerată în tonalităţi ţipătoare. Acelaşi cusur, dar cu rezultate diferite, i-l găsesc lui Reybeirolles şi brazilianului Portinari, acest Puvis de Chavannes al încărcătorilor de cafea.

picioarele. Giacometti era împotriva acestui obicei. Zicea (şi cîtă dreptate avea !) că el nu face decît ce-l interesează. Pe hîrtia sa marca Ingres – spre marea iritare a profesorului – desena cu încăpăţînare, în dimensiuni gigantice, un picior al modelului.

După epoca primelor studii, ne-am revăzut destul de des la Paris. O fi existat oare între noi vreun pic de neîncredere? Se poate. Cocteau îi făcuse lui Giacometti un elogiu ditirambic. Pe de altă parte îl ştiam pe colegul meu de studii angajat în grupul lui André Breton unde nu-i admiram decît pe scriitori. Totuşi, cele cîteva *construcţii* ale lui pe care le putusem vedea pe ici pe colo, dovedeau o remarcabilă îndrăzneală în căutarea noului.

Apoi ne-am reîntîlnit în Elveţia, prin 1940. îmi vorbea cu plăcere despre lucrul său: o femeie în picioare, pe care o tot lua de la capăt şi care, de la o şedinţă la alta, se micşora în- tr-una sub degetele lui îl aud acum spunînd laconic, cu o voce sacadată: „Am văzut-o atîta (depărtînd mîinjle, Giacometti măsura un spaţiu, care putea avea dimensiunea unei rigle de şcolar) şi se micşorează într-una. Acum e atîta“ (degetul mare şi arătătorul erau depărtate numai atît cît să încapă un băţ de chibrit). Dar să-mi arate ceva, cît de cît, nici nu se gîndea! M-am obişnuit aşadar să văd în Giacometti o fiinţă aproape mitică, un personaj suprainteligent, cam pişicher, căruia experienţa suprarealistă nu-i ştirbise întru nimic logica (ba chiar, avea un soi de gîndire, foarte precisă în care spiritul deductiv aproape matematic, se asociază cu nu ştiu ce nelinişte în faţa necunoscutului, la care se adaugă superstiţia aproape religioasă, pe care anumite spirite, ce se îndoiesc de orice, o conferă celui căruia ele îi zic hazard).

Pe bărbatul acesta, cu părul strîns, cu faţa de Sioux, parcă lustruită şi albită, cu privirea ascuţită ca un pumnal, l-am văzut mai tîrziu la Flore, în faţa unei cafele cu frişcă.

Giacometti îşi concepea sculptura pe slab (aproape că s-ar putea spune în linii). Forma la el, s-ar putea spune că este ceva calcinat, o armătură abia acoperită cu puţin ghips sau bronz ce se scurg şi se adună în jurul sîrmei care-şi creează astfel ea însăşi

spaţiul. Pentru Giacometti —şi aceasta este particularitatea lui —spaţiul roade totul, pare că are mai multă „greutate“ decît însăşi forma solidului. La el, spaţiul capătă chiar o asemenea importanţă, încît sculptorul simte nevoia să-l reprezinte; atunci construieşte nişte ecrane pentru a-şi încadra lucrările. în favoarea distanţelor laminează însuşi corpul formei, punctul de întîlnire al acestora (pe care-l înconjoară şi-l delimitează în mai mare măsură decît ar face-o lumina). încercare de a încorpora timpul în raporturi de depărtare sau de apropiere. Se simte că sculptorul se învîrteste în jurul cîtorva preocupări obsedante.
Ceea ce trăieşte aici, aceea ce are răsunet, este persistenţa, la vîrsta maturităţii, a curiozităţii şi a gustului pentru risc, lipsa oricărei îngră- 252
diri. Acest refuz de a abdica face ca tot ce întreprinde Giacometti să fie interesant. Uneori se interpun anumite jocuri: suprarealism, arhaism, exotism, dorinţa de a acţiona asupra spectatorului slab, cu nişte forţe ce vor să fie magice.

Iată însă că, din 1949, Giacometti începe să deseneze şi să picteze în mod susţinut. Atunci totul se schimbă. Ceea ce în anumite picturi poate fi cam prea voit etrusc sau încîntător dispare. Faţă de obiectul atenţiei sale, al emoţiei, omul se exprimă cu o sinceritate mult mai sigură. Nelinişteа spaţiului, a timpului, a distanţei, a proporţiilor ne este în sfîrşit transmisă în mod imediat, între ea şi noi nu se află decît cel mult percepţia artistului. Scriitura nervoasă, prescurtată chiar, dar muşcătoare, se opune în mod armonios planurilor imprecise care, în jurul unei afirmaţii, întreţin o incertitudine, o aproximaţie, un mister. Calculele (mă gîn- desc la poetica lui Edgar Poe) se deschid către un anumit fantastic. îndoiala a devenit spaţiu. Uneori Giacometti nu se teme să se lase în voia unei evanescenţe care-o aminteşte pe aceea a lui Carriere, unui rafinament ce rezultă din tonurile mici. Însă, foarte curînd, îşi revine şi aşază în jurul unui mare plan gol, expresia concentrată a unui cap. Opera ia naştere aici, sub ochii noştri. Nu este un tablou, ci, dimpotrivă, o căutare a unui „mai departe“, un studiu. De ceea ce Gruber a încercat zadarnic, sclav al unui dar metaforic care nu ajunge decît la imagine, Giacometti este tot mai apropiat, el a ajuns aici cu o răbdare care ne emoţionează destul de

mult ca să ne neliniştească. Totul se află la locul lui. Dincolo de disputa, inutil angajată între imitativ şi nonimi- tativ, der „Raum“ al germanilor devine obiectul unei conversaţii plastice. în modul acesta, din faţa uşii, în acest portret —privire asupra atelierului – un om se mărturiseşte şi vorbeşte **253** despre sine.

ill [1] ^ – V M. ...

-

NOI TENDINŢE

O emoţie pură, stîrnită de o formă anonimă a cărei supremă expresie este Forma în sine, care nu imită nimic nici din ceea ce este natural, nici, mai ales, din ceea ce este inteleclualizat', o operă desprinsă de aceşti mari dizolvanţi ai emoţiei pure: intelect şi raţiune, şi care ignoră cei 2500 de ani de artă clasică. Acestea sînt funcţiile artei noi, a seminţelor noi pentru noile semănături.

V.G.PALEOLOG, *Bi*
âncuşi

Deşi războiul din 1914 n-a schimbat adînc concepţia artistică (ruptura pe care anumiţi critici credeau că au

văzut-o, după 1918, în situaţia literelor şi a artelor, nu ni se pare prea evidentă), lucrările stau, fără îndoială altfel cu catastrofa care i-a urmat [x]. întrucît în 1940, evenimentul şi-a pierdut orice caracter de competiţie naţională, cuvîntul *război* n-a mai fost de ajuns pentru a-l evoca. Orice om —oriunde se va fi aflat el în acei ani îngrozitori – s-a simţit atins şi micşorat, nu numai în spiritul şi trupul său, aşa cum se întîmplă cînd izbucneşte un conflict sîngeros momentan, ci pînă în însăşi existenţa lui. Ceea ce pînă atunci fusese accident, demenţă trecătoare în istoria artelor unei civilizaţii a devenit, mai tîrziu, conştiinţa unui rău care zace în noi şi al cărui leac nu mai putem trage nădejdea că-1

vom găsi altfel decît în noi şi prin noi. Armele nu ne-ar fi de ajuns. întreaga omenire a ajuns la acel moment crucial din viaţa ei, cînd individul este constrîns să aleagă sinuciderea sau salvarea. Nu mai este loc pentru soluţii de mijloc! Astăzi noi trebuie să facem, ceea ce Rirnbaud şi Lautréamont au făcut oarecum prin magie şi adesea ca esteţi. Nu mai putem merge pe ghicite. Ne aflăm *înăuntru.* împlinim profeţia. De aceea, orice om, artist sau altceva, dotat cu oarecare înălţare sufletească, calcă astăzi pe urmele lui Van Gogh, pe calea grea pe care, fără a confunda intenţiile şi rezultatul, gîndirea şi artele nu mai pot fi disociate de ceea ce —şi este cazul operei de artă—rezultă cu *necesitate* din ea. Epoca jocului cu ideile, a demonstraţiei, a aptitudinii exclusive pentru exercitarea unei tehnici, vremea lui *homo fabcr* a artistului *negru* care-şi contemplă opera *albă* fără a se simţi împovărat de minciuna introdusă printr-o escrocherie inconştientă, vremea aceasta a trecut. Renaştere, umanism, lucruri meşterite care făceau din om un rege al creaţiei, toate acestea au rămas în urma noastră. Animalul frumos, semeţ, ce tropăie nerăbdător, atletic, pregătit pentru performanţe pe stadion sau în imaginaţie, încrezător în evoluţia speţei datorită unui întreg şir de progrese, iată-l zvîrlit deodată pe malul celălalt. În locul acestei construcţii isprăvite, liniştitoare, admirabile, ce vedem? Un univers ameninţat, străbătut de forţe necunoscute, pe care existenţa şi-a pus pecetea ei neîndurătoare, în care unii văd greşeala de neînţeles a unei imperfecţiuni fatale, o chemare către neant, iar alţii vechiul păcat originar, greşeala pe care fiecare o poate răscumpăra în starea de graţie.

Vestigiul spaţiului şi al duratei, iată ce are acum omul în faţa lui. A^deschis porţile edificiulufbine clădit, în care se înnăbuşea^ca^să intre'* furtuna care suflă şi-i ridică pe oameni. Printre aceia care înfruntă furtuna, cît pot şi ei mai bine," sînt şi cîţiva artişti. ►

Cunosc pe unii foarte dezinteresaţi, şi care ţin piept la toate (s-ar zice că greutăţile materiale nu contează pentru ei, le înfruntă cu un curaj care, pentru ei, este un curaj moral). Într-un moment cînd poezia şi

literatura românească dau puţine lucruri, în lume, la Paris, există o echipă de pictori care mi se pare că au flacăra şi valoarea celor pe care-i lăuda Guillaume Apollinaire prin 1913. Atracţia pe care o exercitau pe vremea aceea asupra cubiştilor descompunerea şi recompunerea obiectelor, la ei este înlocuită de ceva la fel de captivant, dar mai complex, de o logică mai puţin spectaculoasă. Nu sînt „abstracţi". Cei mai mulţi dintre ei caută să dea formă şi culori percepţiei pe care o încearcă, n-aş spune *simplei vederi* ci, mai curînd, *intîlnu*nui obiect sau a unei teme. Obiectul acesta sau tema nu constituie pentru ei decît catalizatorul senzaţiilor, pretextul pentru o efuziune îmbogăţită de tot ceea ce această întîlnire a trezit în ei: amintiri şi proiecte. Aceasta înseamnă că obiectul însuşi, pretext de descărcare a memoriei şi de formare a imaginilor, îşi pierde corpul lui de realitate şi de prezenţă izolată pentru a dispare întrucîtva, înecat în ceea ce, conferindu-i o valoare, îl depăşeşte. Este aşadar o artă subiectivă, o artă care-şi propune să redea percepţia unuia singur în ceea ce are ea unic. Adevărata greutate a artistului de astăzi este să ajungă să *obiectiveze* această percepţie singulară, să-i transmită privitorului un echivalent al ei. Dar, îmi veţi spune, nu este oare o întoarcere la impresionism? Nici vorbă! Impresionismul însemna „natura "văzută prin prisma unui temperament". Ora şi anotimpul se înscriu în peisajul evocat: dantela de piatră a catedralei, lumina într-un efect de zăpadă. Timpul se arată pe obiect, ca pe ceasul de pe frontispiciul unei gări. În vreme ce pentru pictorii de astăzi timpul este în om, chiar în centrul activităţii artistului. Acesta este timpul moral bergsonian a cărui importanţă nu mai depinde de măsurarea mecanică, ci de intensitatea propriilor noastre sentimente (durata pasională substituindu-se timpului cronologic, măsură abstractă, convenţie calculată identic pentru fiecare). În afară de aceasta, elementul descriptiv care, pentru impresionist, situa obiectul într-un mod reprezentativ nearătîndu-l decît în trecere, aici dispare complet în faţa unei evocări mult mai generale. Obiectul devenit temă nu ne mai este prezentat în aspectul exterior după care-l recunoaştem, ci acoperit de ceea ce-l

depăşeşte, sporit în taină de tot ceea ce i-a putut sugera artistului. Avem de-a face cu o nouă poetică [94]. Trebuie să redăm concret prin mijloace plastice, ceea ce, în percepţia noastră, nu are corp. Să dai formă la ceea ce ni se pare încă inform, să faci loc şi să dai chip în substanţa tabloului – pentru moment a privirii —la ceva imanent, nu este mai puţin decît încercarea de a deschide larg porţile transcendentului, de a ne apropia de misterul încarnării.
încercarea este îndrăzneaţă. Făcută însă de nişte oameni fără ifose şi care nu urmăresc decît să-şi arate cutezanţa şi milostenia, sînt sigur că va izbuti să ne apropie încă şi mai mult de adevăratul înţeles al artei. Din punct de vedere tehnic, concepţia aceasta pune capăt conflictului dintre arta imitativă şi arta nonimitativă. întrucît însuşi actul creaţiei depăşeşte de acum înainte toate jocurile opticii naturaliste, *producerea* se substituie *reproducerii,* fenomenul de creştere, stagnării în împlinire.

Nu putem vorbi aici despre toţi cei care au căutat să reacţioneze împotriva a cincizeci de ani de pictură cubistă şi postcubistă, ai cărei epigoni sînt astăzi, pictorii din grupul de la Galeria Denise René. Printre aceşti ultimi adepţi ai mişcării rigoriste, cum să nu remarcăm cercetările de optică şi de iluzionism pe forme concave şi convexe cărora li se consacră Vasarely, colţurile colorate ale lui Mortensen, construcţiile de o severitate savuroasă şi foarte pură ale lui Deyrolles,
alcătuirile severe ale lui Roger Thépot, care ştie să
fie luminos pînă şi în nuanţele negre.
De voie, de nevoie, s-a reacţionat împotriva acestui exces de artă calculată şi mulţi artişti care astăzi au între patruzeci şi cinci şi şaizeci de ani au fost încîntaţi să caute regăsirea nuanţelor şi a modulaţiilor luminii-culoare, precum şi a spontaneităţii tuşei, fie păstrînd îmbinarea solidă a precursorilor, fie dedîndu-se uneori chiar excesiv, unei picturi de efuziune directă, în afară de Estève, Bezaine, Hillaireau şi de cei despre care se vorbeşte mai pe larg în ceea ce urmează, ar trebui menţionat

[94]Dacă ar trebui să desenăm, printre înaintaşi, pe artistul care a avut intuiţia acestei estetici, cred că Paul Klee ar fi precursorul capital.

Raoul Ubac, un pictor de origine'belgiană, pe care l-am cunoscut ca fotograf, adept al suprarealismului, în preajma lui Man Ray şi a prietenului meu Guy Levis Mano (editor G.L.M.) \ transpunerile delicate ale lui Roger Chastel, îmbinările bine chibziute ale lui André Bourdil, maniera lui Kermadec care-şi pune atît de bine culorile uniforme, gamele brune şi albastre ale lui Kolosvari, armoniile în cenuşiu şi alb ale lui Charchoune, vibraţiile colorate ale lui Vulliamy. Cît despre Pignon, odinioară bun evocator al vieţii muncitoreşti şi al culesului viilor la Sanary, nu pare că s-ar ţine aşa cum trebuie de făgăduielile făcute. La fel şi Vieira da Silva, dar în cu totul alt gen. După un frumos debut, Viera da Silva s-a apucat să practice o artă prea frumoasă, al cărei desen merge de la precis la*imprecis, de la vederea din oraş pur şi simplu, la linia tremurată a unei evocări în care realul şi irealul formează adesea o armonie^deli- cată. întrucît vorbim"despre'femei, să nu uităm arta complicată, compartimentată dar foarte evo-
catoare^a Nataliei Dumitresco, ale cărei tablouri în tonuri reci şi sonore este alcătuită din elemente uneori minuscule, dar reunite în mod fericit într-un ritm. D-na Dumitresco este emulul Măriei Raymond, foarte înzestrata Marie Raymond, care dezarmează critica datorită culorilor ei de o feminitate tandră precum şi prin accentuarea grafică destul de nervoasă. Pictura ei, prea adesea superficială, rezervă totuşi ochilor noştri nişte reuşite de-o mare prospeţime, decoruri cu ghirlande improvizate. La Jeanne Coppel îmi plac, mai înainte de orice, colajele cu tonuri rar întîlnite, şi sensibile. La Magdeleine Vessereau şi Geneviève Sarrade mai ales desenul are valoare.

Dacă Claude Venard poate să ne redea uneori, într-o scriitură deosebit de înflorită, o bună evocare a zăpezii, iar Berçot nişte compoziţii în game fine, uşor acidulate, Léon Zack pare să fi fost inspiratorul unei întregi echipe de tineri cercetători pe care un confrate de-al nostru îi numeşte *taşişti*, împrumutînd cuvîntul de care Geffroy se folosise pentru a califica pictura lui Bonnard şi pe cea a lui Vuillard. Léon Zack izbuteşte să ne emoţioneze. Diferenţele de lumină, strălucirile, dozarea lor în tablou,

sensibilitatea lui de ecorşeu, îl recomandă ca pe un om înzestrat cu ceea ce dă vieţii o profunzime reală. Cu Léon Zack se înrudeşte polonezul Brodnicki zis van Haardt, partizan al scriiturii colorate în care pătrunde tainic o anumită luminozitate; Laubiès le Cochin-chinois, mai caligrafic, aşterne frotiuri pe fondurile lui modulate. în sfîrşit, Sima este autorul unor imaginare peisaje despuiate în care culoarea sobră şi deschisă duce gîndirea către nişte spaţii misterioase.

ESTfiVE

Sub tuşa acestui pictor strident, duşman al umbrelor şi al alburilor neutre, totul palpită, totul are intensitatea strigătului, încît uneori ajungem să regretăm tentele degradate din pictura lui
Braque. La Estéve, culoarea care se părea că a ajuns la cele mai înalte forme de expresie, datorită lui Van Gogh —se mai înalţă cu cîteva tonuri. Strălucitoare, plină de viaţă, luminoasă şi fremătătoare ca arama incandescentă, ea ne uluieşte. Estéve este unul dintre aceia la care putem prinde cel mai bine, organizat pe un pătrat de pînză, ansamblul simplificat, armonios, al caracterelor, emoţiilor, sugestiilor, gîndurilor şi chiar al iluziilor ce sînt trezite în mintea pictorului de către întîlnirea cu o temă, la începutul căreia se adună treptat senzaţii active şi pasive.
În toate pînzele lui Estéve, simţim prezenţa artis-tului nu în secretul materiei pictate, aşa cum se întîmplă, de pildă, la Rembrandt, ci mai curînd îl simţim retras, de o parte, ca ordonator al lucrului ce ne va fi înfăţişat.
Opera lui Estéve este o proiectare ce nu depăşeşte niciodată domeniul posibilităţilor optice. Totul este văzut de ochi, dar de un ochi spiritual. Îndepărtînd de la el farmecul pasiv al identificării comode cu obiectul, pictorul întrecînd puterea fizică de reflectare a ochiului său, merge mai departe în crearea unui ansamblu organizat în care (tot aşa cum într-un roman de Herny James, cititorul are mult de lucru pînă să priceapă ce a vrut să spună autorul)^ privitorul trebuie să întreprindă o adevărată muncă

de apropiere şi de înţelegere.
în această poetică, partea voită şi cea inconştientă sînt facultative. Artistul îşi crează propria lui evocare şi încearcă să-i comunice privitorului, prin mijlocirea obiectului pictat, percepţiile şi ideile sale cele mai subiective.
Continuîndu-l pe Bonnard şi suprapunînd diferitele planuri fără a rupe unitatea tabloului, la început, Estéve a pus laolaltă obiecte uzuale, de bucătărie, de pildă, într-un soi de conversaţie plastică. Apoi, după o perioadă de largă dăruire, îşi adună şi canalizează harul, într-o întocmire mai sever controlată. Lucrează fără a juxtapune vreodată etapele care, dimpotrivă, se suprapun pe o pînză unică pe care opera capătă progresiv 262
corp, Estévé caută să înăsprească, să sugereze profunzimile luminii-culoare prin tonul plat şi definitiv al suprafeţei modulate, în 1939, Estéve pictează prima operă în care se afirmă talentul lui de colorist şi de plastician prin nişte mari planuri modulate, cu nuanţe negre sonore şi luminozităţi savant calculate. Cinci ani mai tîrziu, în *Arborele cu ramurile tăiate*, va face experienţa unei compoziţii mai lineare şi mai ritmate, cam în stil japonez. Vin apoi *Cîrmaciul* şi *Sculptorul* (1950) cu gesturile puternic sugerate, precum şi *Omagiul lui Fouquet* pe care l-arn văzut în 1952,1a Bienala de la Veneţia.
în ultimii ani, resimţindu-se de influenţa lui Léger, prelucrată cu mare artă de un pictor mult mai dotat, Estévé s-a întors la o artă sintetică în care izbuteşte să ne arate tot ce poate.
Pictura lui Estévé este un cifru, a cărui misterioasă cheie conştient sau inconştient, trebuie s-o găsim noi. Şi astfel, ajungem ca, din aproape în aproape, să pătrundem mai bine această artă care alcătuieşte un acord desă- vîrşit între toate elementele indispensabile plasticii: culori de un roşu aprins, albastru adînc, galben ca laleaua, alb ca varul, desen de un negru sonor pe cenuşiu luminos, compoziţie strînsă, plină de combinaţii ritmate.

BAZAINE

N-am simţit nicăieri atît de bine ca în strada Oudinot –

cartier al meditaţiei şi al reculegerii – ce poate însemna munca unui pictor. Ochiul meu a fost prins pe dată în aceste mreji ale mîntuirii. Mă aflam într-adevăr acolo, cu picioarele pe podea, înconjurat de şevalete şi de borcane cu vopsele, dar călător aiurea, prizonierul fericit al unei lumi care venea către mine prin mii de ferestre.

Pe bărbatul ce stătea în picioare, între patru pereţi, îl vedeam în mijlocul furtunii, în plină activitate poetică, scuturîndu-şi nervos capul, ca aceia ce se încordează în faţa obstacolului pe care se pregătescsă-l treacă, prezent cu ochii şi cu degetele, atingînd pe lucrul său vocalele văzute şi pe cele ce urmează să le arate, atras ca de un magnet înspre pînză, înăuntrul ei.

Între spaţiul din atelierul în care se mişcă pictorul (vedem prinse pe perete schiţele unui jurnal intim ce ne lasă să întrevedem nişte preferinţe nemărturisite: Cézanne, Seurat), între acest spaţiu şi acela înfăţişat de munca lui, nu mai pot fi despărţiri ! Totul se confundă în prezenţa actului pictării: mecanism, mişcări sacadate, palpitarea culorii, a luminii, contrapunctele.

Cu o încredere copilărească mă rătăcesc, pentru a mă regăsi mai uşor apoi, în labirintul acestor străzi, încîlcite, unde peste pietre, uzura trece ca un suflu, unde clopotniţele albastre, fără nici o asemănare cu ale noastre, apar în depărtare, desprinzîndu-se de verdele strident ce le stă în faţă. Apare un ritm care este întrerupt de pistoanele maşinilor, sau făcut să foşnească de frunzele ce cresc pretutindeni. După o perioadă de iniţiere, pregătire lentă care-şi găseşte sinteza în *Pahare şi cutii* (1937), tabloul de la Muzeul din Grenoble, anii apăsători şi ameninţători ai războiului din ’40, îl ajută pe Bazaine să descopere semnele permanente ale universului – acelea care-şi pun pecetea atît pe om cît şi pe lumea elementară care-l înconjoară. Acest imbold al unei exigenţe interioare, care, pentru pictor este modul de a-şi exprima plastic gîndirea, fără s-o reducă întru nimic, fără s-o *ocolească*, se manifestă în *Liturghia omului înarmat* (1944). De atunci, de la *Dimineaţa de Paşti* (1948), pînă la *Reflux* (1955), pînza cu tonuri verzui, acvatice, cu ritmuri lente, care merita fără nici o discuţie premiul Guggenheim pe

1956, Bazaine ne deschide un univers nou în care calităţile picturii, sub aspectul lor cel mai favorabil, sînt reunite, cu o sensibilitate a tuşei şi o delicateţe a culorii care fac din el unul dintre cei mai subtili creatori din generaţia sa.

Bazaine face parte dintre aceia ce iscodesc urmele lăsate de mare pe nisip, firul întortocheat al apei ce sapă stînca, crăpăturile de pe scoarţa copacilor, nu pentru a descoperi în ele profilul vreunui personaj ca cele ale lui Leonardo da Vinci, ci pentru a încerca să se apropie şi să pătrundă taina creaţiei, aşa cum pe un chip omenesc se văd urmele lăsate de viaţă. Bazaine a ajuns la această poetică, ce-l obsedase şi pe Delacroix, în timpul războiului, cînd desena copaci, pietre şi vîrtejuri de apă. „Niciodată n-am desprins bine conturul, zicea el, şi de altfel, îl disting din ce în ce mai puţin. Un copac,un peisaj, chiar şi un chip omenesc, le văd prin reţeaua deasă a direcţiilor lor, prin liniile lor de forţă (sau prin volumele lor de lumină, independent de contur, ceea ce duce, nu la forme statice hotărîte, fixate în anumite cadre, ci la un soi de dinamism al suprafeţelor, asemănător cu viaţa dinamică a liniilor interioare ale obiectului)“. Bazaine nu este oare, prin excelenţă, pictorul „corespondenţelor“, acela care, după cum spunea Cézanne, încearcă „să unească liniile corpului femeiesc cu umerii colinelor“?
Care ar fi primejdia? Ar fi aceea de a ajunge la un desen care se repetă şi care repetă ceea ce a înregistrat omul, dar fără putinţa de a-l îmbogăţi pe măsură ce lucrul avansează; ar însemna, în lipsa hranei pe care universul sensibil şi vizibil o oferă neîncetat curiozităţii artistului, a cădea în ceea ce Bazaine numeşte pe drept cuvînt „monotonia abstractului“: s-ar ajunge la o pictură fără emoţie, fără suflet.

LAPICQUE

în ultimii ani, pictura lui Lapicque a păşit pe o cale pe care nu l-aş putea urma cu entuziasmul stîrnit de producţia lui anterioară (dar există oare viaţă de artist în care să nu existe momente de goluri, perioade de şovăire?). De la începutul carierei şi de la primele expoziţii, făcute la Jeanne Bucher şi pînă la ultimele tablouri expuse în sălile unei galerii de pe

malul drept al Senei, opera lui Charles Lapicque este preţioasă pentru spiritul inventiv pe care-l dovedeşte, !pentru}[bogăţia înnoirii, pentru deschiderea pe care o arată faţă de arta viitorului.

Ceea ce izbeşte, chiar de la început, în pictura lui Lapicque, este oscilarea de la nonfigurativul din *Omagiul lui Palestrina* (1927), un soi de monodie albastră întreruptă de pete luminoase galbene şi trandafirii, pînă la *Escadra* (1929) ale cărei catarge le vedem înălţîndu-se în largul unei mări bretone. De atunci pictura lui Lapicque continuă să se dezvolte folosind rînd pe rînd cele două limbaje. Rezultatul se vede în variaţiile pe trei culori din *Funerariile mareşalului Foch* (1931), un tablou alcătuit din drapele triunghiulare puse laolaltă într-o anumită ordine, în timpul războiului, Lapicque se manifestă pentru prima oară cu maturitate în *Figura înarmată* şi *Ioana d'Arc trecînd Loara*, tablouri dureroase, străbătute de lumini de aur şi în care recunoaştem căile şi întîlnirile unui anumitjspirit, spiritul rezistenţei.

Lapicque a făcut în vremea aceea o serie de opere importante, ce merg de la intensa şi misterioasa sinteză din *Vocaţia maritimă {*1940) pînă la marile lui evocări ale mării pe furtună.

Au fost tablouri ce reprezentau curse de cai, curse cu obstacole, figuri înlănţuite sau care comunică între ele, troiţe bretone. Mai este nevoie s-o spun? De la „figurile cu cască“ *(Henric al IlI-lea*, 1950 etc.) îl înţeleg mai 266

puţin pe Lapicque. Mi se pare că de atunci există în pictura lui un fel de decupaj, o puzderie de colăcei lipiţi deasupra, un fel de cruciuliţe multicolore, cu aspect mai curînd decorativ decît pictural, totul despărţit de nişte cercuri albe care-mi par cam prea voite. Face totuşi excepţie *Dîra de la Talberi*, unde se vede o profundă cunoaştere a mării şi o dragoste pe care numai Lapicque, din toată generaţia lui, le poate picta atît de grăitor.

TAL COAT

Ce se poate gîndi despre acest artist care a fost atît

de înzestrat pentru o artă ce-şi mai păstra caracterul reprezentativ? Pierre Jacob, zis Tal Coat, a ştiut să picteze masacre atunci cînd sufletul lui de breton a fost atins de eveniment, pe vremea ocupaţiei Franţei de către trupele hitleriste. Apoi, părăsind o înclinare către post-suprarealism, a devenit pictorul ritmurilor, al mişcărilor interioare, al „peştilor încrucişaţi“[1] amintind de departe de Picasso şi intro- ducînd o luminozitate deosebită în tonurile deschise.

După aceea, Tal Coat a trăit retras la Château Noir, la Aix (aici l-a întîlnit pe André Mas- son), căutînd tuşa originară, aceea care dă naştere lucrurilor demne de văzut, trezeşte ideea despre ele, o aduce în faţa noastră, desenată cu un gest misterios.

Cuprins de un fel de cézannism inconştient, pictorul pare că devine totmai subtil, tot mai eterat, tot mai taoist în pînzele cu frotiuri evanescente. Opuse realităţii iluzorii, picturile acestea se succed, de aproape zece ani, fără a se putea recunoaşte în ele o adevărată afirmare.

într-adevăr, ce să gîndi m astăzi despre Tal Coat? Pentru noi este un domeniu interzis,

[1] Pierre Restany

dar, întrucît acest pictor ne place, nu-l putem vedea, cu statura lui puternică şi expresia viguroasă, trecînd în umbră, şi neprimind lumină decît de la marele Tot, acest vis al înţelepciunii chineze care se potriveşte destul de greu cu spiritul nostru de occidentali. La Tal Coat există o aşteptare care se va accentua ca urmare a numeroaselor cercetări pe care el le-a experimentat în mod curajos.

GARBELL

Alexandre Garbell este plin de contradicţii. Călăuzitor al unei adevărate echipe de pictori tineri, în foarte multe opere realizate altădată, a dovedit că putea fi un emoţionant intimist, continuîndu-i pe Vuillard şi pe nabisti. Din nenorocire – iar prietenia ce i-o port mi-a îngăduit să-i spun acest lucru în faţă —doreşte, într-un mod mai mult sau mai puţin precis

să ocolească ceea ce ar putea picta cu talent, cu uşurinţă, adică ceea ce este de un ordin mai mult sau mai puţin imitabil.
Să mai spun că se întîmplă uneori ca acest spirit deschis, strălucitor, cu o înţelegere universală (Garbell este de origine letonă) se rătăceşte în nişte căutări în care-şi risipeşte darurile înnăscute. Nevoia aceasta de a se împotrivi temperamentului său pentru a se sili să picteze ceva pentru care nu este născut, merge la Garbell pînă la eroism. Dar este un eroism ce nu poate dura.
Printre picturile lui Garbell am văzut nişte *plaje* cu un ritm deosebit, într-o paletă îneîn- tătoare; mai are şi naturi moarte, de pildă nişte hălci de carne (ca cele ce se văd în măcelării) a căror tonalitate subtilă merge de la galben auriu pînă la roşu cu străluciri de neuitat, în care pictorul izbuteşte să înalţe pînă la feerie realitatea cea mai alimentară.
De aceea, i se poate prezice lui Garbell, un succes cu atît mai sigur şi meritat, cu cît, stă-

pînind demonul din el, se va lăsa inspirat de intimităţile vieţii cotidiene, fără să-şi mai înfrîneze firea lui de rar colorist şi de luminist al lumii vizibile, care-l inspiră mult mai mult decît orice altceva.

MANESSIER – LE MOAL – SOULAGES

De ce nu mă convinge producţia lui Manes sier? Voi avea sinceritatea s-o spun.
În ultima expoziţie a acestui pictor (era, cred, după ce primise premiul Carnegie), totul mi s-a părut cam voit şi de ce n-aş spune lucrurilor pe nume? cam fabricat. N-am găsit nimic care să mă poată emoţiona cu adevărat. Iar în dispoziţia planurilor n-am remarcat acea deschidere înspre un pic de infinit care caracterizează operele aprofundate. Aveam impresia că văd nişte vitralii decupate pe nişte fonduri, în cea mai mare măsură, fără grosime. Toată expoziţia îmi dădea impresia unei repetări nesfîrşite a unui singur procedeu. Vedeam pe un singur plan — acela al pînzei, cum trec şuvoaie de pietre preţioase

făcute din elemente mici. Expresia aceea religioasă care, la Manessier, vreau să cred că este profană, mi se părea că nu trece mai departe, că nu ajunge să se transmită[95]. Şi mă gîndeam la Giotto, la Fra Angelico, la Rembrandt, la Van Gogh care au fost cu toţii profund religioşi, la Rouault care pictează cu sîngele închegat al neamului omenesc.

De ce rămîneam rece? De ce nu eram mişcat, frămîntat, cîştigat de acest limbaj care aducea totuşi ceva nou faţă de stilul obişnuit prin dio- ceze şi parohii? aveam înaintea mea un om însufleţit, desigur, de cele mai bune intenţii,

un nou Desvallieres[96], dar care nu izbutea să se exprime ca pictor.

Din fericire, personalităţi de seamă şi de un înalt spiritualism, gîndesc altfel decît mine. De aceea, doresc din toată inima să mă fi înşelat asupra lui Manessier, şi să nu fi ştiut eu cum să-i privesc tablourile. Căci, la urma urmei, chiar dacă sîntem obişnuiţi să vedem forme foarte diferite, nu putem pretinde că pricepem şi că apreciem totul.

Recunosc că sînt mult mai sensibil la efortul modest, dar armonios şi susţinut al unui Le Moal, care nu stîrneşte vîlvă în jurul său, dar care, într-un stil nu prea îndepărtatr de acela al lui Manessier, lucrează, mi se pare, în adîn- cime, şi pe lingă'arta căruia, aceea de genul „haute couture“ a lui Singier nu rezistă cît de cît.

La Le Moal găsesc un talent dintre cele mai autentice .Ai impresia că omul acesta nu ascultă decît sinceritatea lui şi rămîne surd la manifestările nefireşti care însoţesc succesele trecătoare. Culorile lui poate că sînt uneori cam încărcate; însă pictorul continuă încet o muncă ce se impune pe măsură ce trec anii. Mai nuanţat decît colegii săi, Manessier şi Singier, mi se pare că este mai pictor, în adevăratul sens al cuvîntului, întrucît Le Moal nu se mulţumeşte să adauge un ton pur şi simplu decorativ, el

[95] Uneori putem vedea pînze de Manessier de o reală savoare, 269 de pildă *Jocuri în zăpadă* din colecţia Guggenheim.

[96] Georges Desvalliers (1861—1950), pictor francez, a lăsat opere de inspiraţie religioasă (N.Tr.)

deschide la suprafaţa pînzei o întreagă organizare plastică în care spaţiul este foarte bine sugerat.

Stilul cam funebru, stilul „eşafod“, nemilos, pe fondul căruia se vede o licărire de speranţă, înghesuit între nişte grinzi groase negre, este stilul lui Soulages. Făcut să*mînuiascărpenelul plat, o pensulă lată cîtTun în-folio, pictorul acesta, aşa cum s-a apus, lasă nişte *dîre* minunate. în cartea sa: *Arta abstractă,* Michel Ragon,
pentru a rezuma arta lui Soulages, citează următoarea formulă lapidară, aparţinînd însuşi pictorului: „Cînd încep un tablou, nu ştiu ce voi face. Ceea ce fac îmi arată ce caut“. Şi pictorul mai adaugă: „Dacă un spaţiu sau nişte materii aproape reale apar în tabloul meu în timpul lucrului, le accept dacă mi se pare că aduc ceva la conţinutul poetic al ansamblului“. Marile pînze verticale ale lui Soulages se recunosc numaidecît după aparenţa lor sumbră, dar sonoră, în care negurile strălucitoare sînt dublate de brunuri întretăiate de cîteva griuri argintate, cu răceală. Există la acest pictor, însă cu o savoare materială sporită, un fel de ascendenţă spirituală germanică, în maniera lui Winter şi a lui Hartung, repetarea unei forme devenită obsesie.
Pictura lui trezeşte în mine anumite amintiri din copilărie, vremurile de neuitat cînd mă căţăram în clopotniţa din Châble în Valois. Între „grinzile“ lui Soulages, mă aştept ori- cînd să urmăresc mişcarea unei limbi de clopot anunţînd, cu vibraţii ce te înfioară, ceasul rugăciunii.

HARTUNG

Pentru mine, Hartung este un caz, în mai mare măsură decît Soulages, pe care, ca mai vîrstnic, l-a iniţiat în arta picturii. De cînd îl cunosc, îl văd făcînd, în tot soiul de combinaţii, un nod gordian repetat.
Grafism, artă parafică în care linia se manifestă sub toate formele ei, ruptă sau în volute, sprijinită, sau plutind, potrivit unui ritm de desfăşurare care face ca fiecare desen să fie^un singur arabesc[97].

[97] Chiar aşa: un arabesc, deoarece, deşi se pare că simetria nu-i inspiră

Pentru Hartung, drama consistă în folosirea culorii, aş zice chiar a luminii. Materia-culoare nu i se supune. Hartung este omul ce mînu- ieşte negrul şi albul şi care a ştiut să-şi disciplineze factura într-atît încît a pus-o neîntîr- ziat să-i ilustreze ideea fără a se poticni în complicaţiile unei arte pe care o stăpîneşte pe deplin. Are un stil parafic înrudit cu arta caligrafică otomană. Cine ar putea pune la îndoială faptul că Hartung are autoritate şi putere de expresie? în ceea ce mă priveşte însă, prefer un desen făcut de el, căci picturile sînt rareori într-ade- văr picturale din pricina unei anumite timidităţi în folosirea culorilor.

Wolflin l-ar fi clasat printre liniari. La el totul este exprimat în linii groase sau subţiri, late sau subţiate. Dar chiar dacă nu găsim la acest pictor nici materia comunicativă a francezilor, nici paleta excepţională în întregime inventată a unui Paul Klee, Hartung reprezintă totuşi, la un moment dat, o trecere eliptică a scriiturii noastre, semnătura omului antrenat de primele manifestări ale civilizaţiei a- tomice.

POLIAKOFF

Prin ce se explică succesul lui Poliakoff? înainte de orice, cred eu, prin darul lui de pictor şi de organizator al planurilor. Picturile lui m-au emoţionat totdeauna prin autenticitatea culorii lor delicate, parcă prăfuită, care alcătuieşte o materie sensibilă, înveselită cu nuanţe de roşu-brun, albastru-mat, galben-auriu. Cît despre rest, mă întreb dacă această formă este susceptibilă de o mare evoluţie în sensul unui exerciţiu ce ar cere transpunere spirituală sau al unei cercetări plastice aprofundate, ca aceea a unui Bazaine sau a unui Esteve.

Nu cred că Poliakoff se frămîntă prea mult pentru a găsi subiecte. Nu-l văd sondîndu-şi posibilităţile de expresie şi ajungînd să fixeze în culoare şi în formă vreo idee care îl urmăreşte. Aş vedea în el mai curînd un om dintr-o bucată, un om înzestrat, pe care arta l-a îmbogăţit cu latura ei de iresponsabilitate, un fel de medium care ar

---

încredere, nu văd în lucrările lui Hartung nimic ce s-ar înrudi cu panglicile combinate, cu împletiturile în noduri circulare, cu spiralele labirintice, cu meandrele ame; ţitoare de pe întortocheatele ornamente irlandeze.

repeta la nesfîrşit adevărata artă a picturii, al cărei fericit transmi- ţător este el.
Dacă însă Poliakoff are darul efuziunii simple, el nu mai este totuşi un pictor din familia lui Rousseau-Vameşul, limbajul lui fiind absolut nonimitativ. Şi apoi, Poliakoff are simţul organizării unui tablou, aşa cum au moştenit-o post-cubiştii de la precursorii lor, căci el este cu adevărat omul epocii în care trăieşte. Pictura lui este un fel de sinteză fericită, un test al aceleia pe care o fac astăzi artiştii talentaţi. Ceea ce place la acest pictor, care vine din Rusia, este faptul că nimic nu se pretează la literatură, la comentariul dezordonat, *metafizic,* cum se spune în zilele noastre, prin micile cafenele. Poliakoff nu este niciodată extrapic- tural. Are destulă personalitate ca, la salonul din mai, să ne facă numaidecît să ne zicem: „Ia te uită, un Poliakoff !“ cînd zărim o pictură de a lui printre multe altele.

FERNAND DUBUIS ŞI SEILER

în pictura lui Fernand Dubuis, un ritm de un baroc uneori aparent, însă totdeauna perfect disciplinat, trece prin evocările de spaţiu şi de figuri, uneşte planurile şi formele între ele. Iată insula Cité, care răsare din ceaţă. Cîteva evocări dragi celor ce hoinăresc prin Paris: bolţi, turnuri, cornişele de colţ ale unui palat, malul ce trece în diagonală, iată tot ce poate fi recunoscut în poemele sale urbane, al căror ansamblu ne aduce în faţă oraşul însuşi.
Este opera unui neliniştit care a ajuns să se admită trecînd peste o rezervă complicată şi să-şi învingă pudoarea în faţa exhibiţiei căreia, orice ar face el, artistul îi rătnîne tributar.

Fernand Dubuis a renunţat să-şi mai etaleze meseria pe care şi-o cunoaşte cu o admirabilă siguranţă. Universul vizibil, care odinioară îi mai venea în ajutor, astăzi nu-i mai serveşte de model. Reperele pe care le distinge, le-a transformat curînd într-un raport între tonuri, într-o savoare de substanţă, într-o rînduire de planuri dreptunghiulare, în care plăcerea extremă a expresiei ajunge pînă la geometria figurilor.

Dar mai este ceva. Ca să nu cadă în cursa în care Derain s-a pierdut, Dubuis izbuteşte să dea picturii sale cu tonalităţi de un gust, cu valori tactile evidente, aproape comestibile, şi care dovedesc de-a dreptul posibilităţi optice, ceva mai elevat, care prin exterior ţinteşte către evocarea unei lumi tainice, alcătuită dintr-un acord vibrant de ritmuri şi corespondenţe[98].

Mergînd pe urmele lui Jacques Villon, Seiler a reuşit, mai ales în nişte guaşe făcute la întoarcerea dintr-o călătorie în Olanda, să realizeze într-un colorit delicat, cu lumini destul de fine, o adevărată evocare compartimentată a spaţiului. Arta aceasta cam pretenţioasă, are uneori ceva încîntător şi captivant. Un colorit delicat, cu tuşe roşii şi albastre pe un fond de griuri calde şi de alburi lăptoase, un colorit vădit superior desenului, mai sumar, care formează, dincolo de limitele uleiului şi ale guaşei, un fel de reluare reprezentativă a unui motiv întîlnit la Marquet. Modul acesta de a asocia două mijloace de expresie foarte deosebite, aproape opuse, constituie originalitatea acestui pictor care lucrează în singu

[98]în cercetările sale recente, Fernand Dubuis ar vrea, dezarti- culînd forma, s-o înlăture ca sprijin principal al culorii. Respectînd întru totul aforismul lui Cézanne: „Cînd culoarea se manifestă în toată bogăţia ei, forma îşi atinge plenitudinea“, şi urrnînd indicaţiile teoretice ale lui Malevici, Dubuis ar dori ca, prin contradicţia dintre planuri, prin jocul dintre ele, culoarea să creeze un spaţiu nesituat, pur pictural, şi care să vibreze fără încetare.

rătatea de la Chennevieres, pe malurile Marnei, unde m-am dus să-l văd, într-o foarte friguroasă zi de toamnă.

HILLAIREAU

Mă gîndesc la acest straniu Georges Hillaireau pictor al efuziunilor directe, un om împins de forţe obscure, necunoscute, care au făcut din el precursorul unei adevărate şcoli noi, caracterizată printr-o scriitură sonoră, compartimentată, zgîriată, spartă, în fruntea căreia se afla Nicolas de Staël; de altfel, acesta mi-a şi făcut cunoştinţă cu el. Hillaireau, pe care Staël îl socotea întrucîtva ca pe maestrul său, trăia dintr-o meserie care nu avea nimic de-a face cu pictura. Îi revăd chipul ce semăna cu „bunicul“ lui Girlandajo, acela care, într-un tablou de la Luvru se apleacă înspre un băieţaş. Georges Hillaireau avea ceva emoţionant, o bunătate sinceră. Fiul lui mi-a arătat pe strada Laborde, în camera ce-i servea de atelier pictorului dispărut, cum îşi începea acesta lucrul: cîteva frotiuri cu vîrful pensulei formau o pregătire asupra căreia revenea pentru a pune pasta chinuită, dîrele de culoare, scrijeliturile, lucirile acelea ciudate agăţate de cîte un gri, nuanţele de roşu ţipător în apariţiile nocturne, înainte de a se deda acestor confidenţe savuroase şi obsedante, pictorul nostru putea spune că are o ascendenţă tradiţională în care, propriul său portret în clarobscur, aşa cum o cer regulile şcolii, stătea alături de cîteva peisaje datînd din 1903.

Hillaireau era un artist cu totul dezinteresat şi care nu cădea în capcana publicităţii. Simplu, modest, fără nici o pretenţie, suferind de inimă, simţea întotdeauna nevoia să se aşeze la vernisaje, unde venea adesea cu d-l Perrel, colecţionarul acela rafinat şi cu răposatul domn Dutilleul, unul dintre primii cumpărători ai picturilor cubiste,

Despre pictură vorbea ca despre nişte mîzgă- leli. Despre o lucrare care-i plăcea spunea: „Este mînjită bine“. Nu ştia, fără îndoială, că este moştenitorul unui romantism ca acela al lui Delacroix, care dă picturilor sale sonore, străbătute de ritmuri oblice şi contractate, o expresie fantastică (într-o pînză mare pe care o are Jean Bauret, Nicolas de Stael mi-a arătat o chemare către ameţeală,

către căderea în adîncuri).
În afară de aceste tulburătoare atracţii, Hil- laireau mai era şi un bun colorist al şcolii franceze. Pictorul acesta ne-a părăsit, pe nesimţite, într-o dimineaţă, cînd jurnalele erau, ca de obicei, pline de nimicuri.

CELE MAI RECENTE PREOCUPĂRI ALE PICTURII

Pentru a ajunge la ceea ce nu cunoaşteţi trebuie să treceţi prin locuri necunoscute.

SAN JUAN DE LA CRUZ *Opere spirituale*

Iată-ne ajunşi la unul dintre ţelurile acestei lungi călătorii prin culorile şi formele unei perioade de mai bine de o jumătate de secol. Atingem acum partea cea mai grea a acestei priviri generale: aceea care se referă la preocupările pictorilor din 1958. Nici unul din aceşti noi creatori, al căror vestitor a fost într-o oarecare măsură Nicolas de Staël, n-ar accepta să fie taxat de puritanism artistic sau de artist rupt de observaţia vie a naturii. Dar nici nu s-ar găsi vreunul printre ei care să considere natura ca un model pe care pictura şi-ar propune să-l imite.
Între aceste mijloace extreme de expresie (pe tema cărora am ţinut congrese la Dublin şi la Veneţia), nu există nimic în mod sistematic despărţit aşa cum ar fi înclinaţi unii s-o creadă. Aşa se face că, lucrînd în deplină libertate, Nicolas de Staël, n-a şovăit să treacă, în modul cel mai firesc, de la un limbaj la altul.
N-ar fi cu putinţă să-i citez pe toţi pictorii cuprinşi în mişcarea artistică actuală (mai ales că vreunul dintre cei

mai importanţi s-ar putea foarte bine să se afle izolat în cine ştie ce parte a lumii). Pe lîngă cei ce mi-au reţinut atenţia aş dori totuşi să amintesc nişte nume asupra cărora, din nefericire, nu mă pot opri mai mult. Mă gîndesc la Fausto Pirandello, pe care l-am întîlnit odinioară la Paris şi a cărui rafinată artă, ce nu-i lipsită de humor, are ceva sensibil şi captivant; la Mauro Reggiani care, după ce a trecut prin rigorismul constructiviştilor, a devenit, de curînd, colorist la Santomaso; la Bruno Cassinari a cărui pictură cu mai multe faţete are străluciri foarte frumoase; la milanezul Pantaleoni, la Sergio Romiti, acest foarte talentat tînăr din Bologna care-mi place cînd nu se zgîrceşte la substanţă. Un canadian de douăzeci şi şase de ani, sosit de curînd la Paris, Alleyn mi s-a părut înzestrat cu o posibilitate de expresie foarte liberă, foarte serioasă, mai ales în notele surde unde dă dovadă de profunzime, chiar şi cînd improvizează. în Austria, cel mai bine îl cunosc pe Hundertwasser. Şi cum l-am putea uita pe belgianul Marc Jeanson, pe iranianul Rezvani care are substanţă; spaniolul Tapies, sumbru şi evocator, iar printre olandezi, Geervan Velde, în tablourile căruia se vede o materie egală, parcă lustruită cu şmirghel, fratele acestuia, Bram, apoi Ouborg şi Appel, acesta din urmă influenţat de Soutine în ceea ce este dur şi discordant în pictura lui.

în sfîrşit, în Franţa, aş fi dorit să fac un loc mai mare picturii delicate, calde, luminoase pînă şi în umbrele ei, a lui Geneviève Asse, la care planurile şi valorile sînt foarte subtil nuanţate. Asse este fără pereche atunci cînd este vorba despre scînteierea anumitor griuri într-o gamă sobră, cu o urmă de albeaţă care-i dă picturii atît vibraţie cît şi culoare şi glas; aş fi dorit să vorbesc despre Fichet, care dovedeşte o foarte fină sensibilitate în nuanţele planurilor sale desfăcute, despre Dufour, La Bour- donnaye, Guy de Vogue, Marfaing, despre algerianul Henri Caillet, despre indianul Raza. Mai există şi pictura luminoasă a maghiarului Kallos, efuziunile spontane ale lui Néjad, originar din Turcia ca şi Bitran şi Mubin, şi care pictează pînă şi pe paletă, într-atît de vie este bucuria lui de a lucra; pînzele împroşcate cu vopsele ale lui Riopellecare porneşte cu mai

mult talent, dar poate, cu mai puţină originalitate, pe urmele lui Pollock, Riopelle la care am dori să

vedem planurile mai organizate; gravurile cu muşcături sonore ale lui Mario Prassinos, ţîşnirile cu linii fremătătoare ale lui Laubies, care a fost, rînd pe rînd, socotit, cînd informai, cînd taşist. În sfîrşit este Pa- trice, pictorul din cea mai tînără generaţie, aceea pentru care —el ne-a dovedit-o! —limbajul nonimitativ a devenit o scriitură firească. Patrice desenează şi compune dintr-o dată cu autoritate, nu supunîndu-se rigorismului absolut al lui Mondrian, ci în maniera lui Klee, pentru care totul a fost apropiere, sugestie, creştere, opera de artă dezvoltîndu-se din interior, asemenea unei plante care înfloreşte. Mă gîndesc la toţi cei a căror pictură poartă în ea o noutate secretă, aceea la care face aluzie Roger van Gindertael cînd notează: „Pictura nu este dată odată pentru totdeauna; ea se face, se actualizează în succesiunea stărilor ei expe- rimentale". *(Păreri despre pictura actuală.)* Aici, în cea mai nouă generaţie, se află locul unde se croiesc noile drumuri, unde se pregătesc viitoarele întîlniri. Unii dintre aceşti pictori tineri dau însă de pe acum anumite asigurări. Unitatea strînsă, indisolubilă, care a stat la baza elaborării operelor lor, împrumută acestora, nu acea pecete a reuşitei pe care tindem s-o gustăm din ce în ce mai puţin, ci dovada vie a *faptului pictural.* După ce a restabilit contactul cu universul vizibil, dar fără nici un fel de gînd de imitare, artistul din 1958 nu mai încearcă să arate în operele sale o stare de concepţie şi atîta tot. El vrea să înfăţişeze şi să comunice privirii întregul ciclu, geneza creaţiei provocată de aceste opere[99].

---

[99] Ceea ce se petrece acum, sub ochii noştri, mi se pare că este, ca totdeauna, o problemă de expresie şi de transmitere, numai că astăzi artistul caută să transmită nu o formă aleasă, în urma unei demonstraţii de capacitate (ceea ce a fost odinioară o „capodoperă", dar care acum tinde să devină un poncif), ci mi se pare că-l invită pe spectator să trăiască 280
experienţa alături de el, să participe el însuşi la ceea ce se naşte pe pînză, în piatră sau în fier.
Arta care îşi anunţă venirea este mai curînd nonimitativă. Dar nu în felul aceleia a rigoriştilor artei abstracte sau a urmaşilor lui Mondrian împotriva căreia reacţionează adepţii zeloşi' ai *informatului.* Arta din zilele noastre este nonimitativă din nevoia de generalizare, de universalizare, de sinteză.
Acum cînd de o jumătate de veac, artele plastice şi-au dovedit independenţa faţă de imitaţie, noua optică li se deschide fără nici o piedică. Dacă mijloacele

de expresie sînt aceleaşi: desen, lumină-culoare, reuniunea planurilor, acordul între părţi, astăzi ele pot fi dirijate către o prezentare care nu ne mai lasă să bănuim că ne oferă ceea ce noi am văzut mai înainte în realitatea exterioară.

BUNĂ ZIUA, NICOLAS DE STAËL!

Acest „Bună ziua“, aşa curii l-am scris în iunie 1948 şi care a apărut ca prefaţă la prima expoziţia a lui Nicolas de Staël, la Montevideo, a devenit vai ! un „Adio“, întrucît artistul s-a sinucis la Antibes, la 17 martie 1955. De aceea, intenţia mea este să nu schimb nici un cuvînt în acest text, care a fost, cred, prima scriere despre acest pictor. De Staël ne-a părăsit în mod tragic la patruzeci şi unu de ani. Era un nou Géricault, şi, de cînd au fost scrise cele ce urmează, el s-a reînnoit mergînd în adinei me, ajungînd ca toţi aceia care sînt meniţi să moară tineri, să dea în operele sale spectacolul unei stranii şi emoţionante contracţii în care arta cea mai incisivă din epoca noastră, aceea care se face cu oboseală şi cu sînge, ne-a fost zvîrlită ca hrană. Însă, la urma urmei, da, bună ziua, bună ziua, totuşi, bună ziua tuturor celor ce sînt făcuţi să dăinuie, bună ziua celui ce continuă să trăiască, şi încă de două ori prin pictura sa, bună ziua lui Nicolas de Staël, care a semănat pentru recoltele viitoare! Pictorii pe care i-arn cunoscut erau de cele mai multe ori de statură mică; acesta era un uriaş. Aveau glasul, fie banal, fie strident, dar niciodată grav ca al lui Nicolas de Staël; acesta face camera să răsune de se zguduie pereţii şi coboară la notele cele mai de jos, care se pierd, fără îndoială, în registrul necunoscut al infra-sunetelor. Dar, îmi veţi spune, de ce vorbiţi despre persoana pictorului?

Să ajungem la tablouri. Iată-le, sînt sprijinite cu spatele la perete în atelierul imens, fără şevalete, de la Montsouris, înalt de ar putea intra şi o girafă: sînt şi mari, sînt şi mici, şi foarte mici, şi foarte mari (căci afurisitul acesta de om, făcut să întîmpine furtunile cele mai cumplite, croit să reziste chemării zînelor celor mai rele, nu-şi pierde cumpătul cînd este vorba de dimensiuni foarte mari), într-un colţ al acestei camere, fără nici o urmă de lux, pe o masă pătată, sînt întinse nişte desene labirintice. La mijloc, cutiile mari de tablă, pline de vopsele, aşteaptă *momentul*, adică înmuierea pensulei şi mîna aceea lungă ce va amesteca frenetic şi va isprăvi fără întîr- ziere conţinutul lor. Spun frenetic, deoarece la vederea acestor paste lichide, pictorul, departe de a

lua cu zgîrcenie numai atît cît îi trebuie, se îmbată şi se dedă desfrîului. Foarte curînd, Nicolas de Staël ajunge la esenţial şi, prin aceasta, un pictor este cu adevărat pictor: o materie atinsă, frămîntată, transfigurată. Judecind după cîtă culoare pune, după densitatea gurmandă a substanţei întinsă pe pînză, îl chiceşti ca fiind gata să-şi devoreze prada, s-o rupă în dinţi: ferocitate de fiară la un bărbat care, altfel, are extrema distincţie a oamenilor civilizaţi şi, dacă nu ţine seama de mica morală utilitară, este foarte respectuos faţă de ierarhiile spirituale[100].

[100] Ca anexă la un bileţel, pe care mi l-a trimis în 1949, ca răspuns la un text care n-a apărut decît în 1952, în *Pictori de azi,* Nicolas de Staël, a copiat, înfrigurat, cu scrisul lui mare, o scrisoarea lui Keats din care extrag următorul fragment, de o emoţionantă subtilitate: „Am ştiut întotdeauna că pe culmile artei se ajunge printr-un labirit (judec după poezie) aşa că-mi dau seama că nu pot înţelege forţa şi accentul picturii, nenumăratele compuneri şi descompuneri care se plasează între înţelegerea şi miile de materiale ale acesteia, înainte ca ea să atingă Frumuseţea printr-o percepere tremurătoare şi delicată, asemenea coarnelor unui melc“.

Chiar de la început am remarcat la el calitatea aceea *nutritoare* pe care o vedem în primele peisaje ale lui Utrillo. Lui Nicolas de Staël vopselele nu-i ajung niciodată, le întinde pe pînză, o îmbîcseşte, mai pune pe deasupra. Zilele trecute, acasă la el, pe strada Gauguet, ca să ridic o pînză a trebuit s-o iau cu amîndouă mîinile, într-atît de grea putea fi din pricina culorilor, o pînză de format mic.

Pictura lui? Este un ritm întretăiat, oprit, sincopat, ca un vîrtej de materii explodate, un haos de elemente moarte, chemate să recapete viaţă. Ceva descriptiv sau pitoresc? Nici urmă ! Cel mult s-ar putea vag ghici nişte săgeţi, cîrlige, grinzi de schelărie; fantomele unor obiecte între care artistul ne arată spaţiul unde nu se află nimic, şi tocmai prin aceasta, prin aceste spaţii libere ne impresionează, căci chiar şi atunci este o pictură foarte modulată, în culori groase, cu transparenţe, o pictură care nu se fixează la ceva, şi care, dimpotrivă, poate fi văzută, în tonuri de diverse intensităţi, de diferite adîncimi.

De ce oare creaţia aceasta îmi aminteşte atmosfera lumii dostoievchiene, generozitatea în sordid, mîntuirea disperatului? Nu este nici o îndoială că aici, ne aflăm, ca şi la marele romancier rus, angajaţi într-o reţea de evenimente dramatice. în ceea ce înfăţişează Nicolas de Staël, există ceva ca o mărturie, un fel de luptă cu îngerul nopţilor albe. Pe dărîmăturile unei lumi sfîrtecate, existenţa îşi recapătă elanul, valoarea ei transcedentă de luminiţă care străluceşte la marginea drumului pe carcasa vreunei maşinării lăsată în părăsire.

Acesta este, cred eu, sensul unei opere, care refuză să se usuce în economia prevăzătoare a anei arte demonstrative şi teoretice, după cum refuză să se piardă în infantilismul ilustraţiei. Pictura lui Nicolas de Staël nu tinde să *reprezinte* un obiect oarecare, bine determinat; dimpotrivă, ea *prezintă* un ansamblu organic, care eludează, aşa cum am văzut, orice descriere şi orice pitoresc. Şi este departe şi de pictura obiect al criticii de artă. De Staël —şi are deplină dreptate! —simte că, cu riscul de a pierde aprecierea diferenţelor şi însăşi posibilitatea evoluţiei lui, pictorul va avea întotdeauna nevoie să aibă în faţa ochilor, aproape sau departe, universul sensibil, această sursă vie de inspiraţie. Ceea ce ne arată el, nu sînt nişte vederi, ci nişte viziuni. Viziunile unei lumi gata să nască

din ruinele noastre, o lume propovăduită de pictor şi ale cărei premise, ca o hrană consistentă şi minunată, sînt servite pe pînză de această pictură, sigură de ea însăşi în ceea ce priveşte substanţa, neliniştită în ceea ce priveşte fondul, dar care aduce totul sub ochii noştri.

încă un cuvînt, despre paletă. Merge de la griurile cele mai proaspăt argintate pînă la negrurile cele mai profund sonore, cu alburi lăptoase şi rare, care împrumută tabloului o privire; de la aurul vechi al fibulei descoperite în pămînt, pînă la brunul trandafiriu al unui acoperiş vechi. Paleta aceasta are culorile toamnei, nuanţele unei brazde de Ipămînt umed, acoperită cu frunze uscate, daruri ale intuiţiei, căci, oricît de inteligent ar fi, Nicolas de Staël nu face niciodată din raţiune facultatea supremă. Pentru el, inteligenţa deductivă, înaintea saltului în necunoscut, nu este nici mai mult nici mai puţin decît una din piesele de bază ale misterioasei acţiuni a creaţiei. „La urma urmei", îmi spunea el, „instinctul este mai presus de orice".

Omagiul nostru s-a şi terminat. Se adresează – trebuie s-o spunem – unui om care ni se pare hărăzit, lucru ce nu se poate tăgădui, să-şi reprezinte generaţia mai bine ca oricare altul, celui care este cel mai bine înarmat, fără îndoială, pentru lupta grea a „bătăliei bărbăteşti"[101].

> Căci ne aflăm în faţa unui artist excepţional, care în munca lui, are darul, foarte rar, de a transforma în viziune emoţionantă calitatea extremă a substanţei pictate.
>
> De cînd au fost scrise aceste rînduri, Nicolas de Staël şi-a adunat formele, şi-a lărgit planurile, a dat mai mult loc albului în paleta sa. Aceasta se vede în tabloul *Acoperişurile de pe strada Gauguet,* pe care l-am văzut pictîn- du-l în atelierul său din arondismentul al XIV-lea, şi pe care-l priveam împreună pentru a căuta acel raport între tonuri :
>
> *Fait de ciel et d'ardoises*
> *habité par des voix fait de*
> *hauteur légère et d'horreur*

[101] Aşa stau lucrurile, cel puţin în aparenţă. „Dintre noi toţi", îmi spune Bolin, „la moartea lui Staël, de la el se putea aştepta cel mai puţin un gest de disperare". Moartea acestui mare precursor, venea destul de curînd după aceea a unui

dominée[1].

Au urmat peisajele stridente din Sicilia şi *Colţul de atelier albastru.* În cele din urmă, pictorul ajTinge la cîteva încercări aproape whistleriene şi chiar mediumice, străbătute de un vînt rău, de ispite necurate, de tot ce, poetic şi sentimental, s-a acumulat în prietenul nostru şi l-a împins la acel sfîrşit inexorabil, în Nicolas de Staël, s-au încarnat asperităţile, durităţile, violenţele epocii noastre, însă în materiale proprii pictorului, cu savoarea lor, cu gama lor joasă, fin perlată de gri, pasta întinsă, ritmurile secerate în diagonală. Pictura aceasta a avut totdeauna pentru mine atracţia majoră a lucrurilor pe care ochii le rîvnesc în mod neobosit. Are farmecul viril al materiilor superioare atinse de spirit şi care exercită asupra noastră o puternică atracţie.

alt pictor, tot de origine rusă: Chapoval, care din 1952, încetase să mai urmeze alături de noi, drumul vizibil al vieţii. Chapoval era dintre aceea pe care propriul sfîrşit îi obsedează şi vor să continue o căutare pe care n-o pot duce mai departe într-un univers atît de aspru şi de dezamăgitor ca cel în care trăim noi.

[1] „Făcut din cer şi ardezie/ locuit de glasuri/ făcut din înălţimi fragile/şi stăpînit de groază". Georges Haldas, *Nicolas* 285 *de Stael.*

în timp ce scriu acestea, am în faţa mea un desen mare („format mare, Pierre", ini-a zis Nicolas oferindu-mi-l, cu o dedicaţie), care te face să te gîndeşti la explozizTîn spaţiu a unui nucleu de uraniu. Tot ce era atins de mîna lui: desen în tuş, laviu, ulei, gravură, capătă pecetea spiritului lui Staël, exigenţa unui pictor greu de mulţumit. Pînă şi colajele, decupate sau cu marginile rupte de către acest mare artist, au o adîncă singularitate. Şi tot astfel se întîmplă cu fiecare ton pe care l-a pus şi care pare a fi decantarea unei substanţe ivite din străfundurile fiinţei[102].

Mort cîţiva ani mai tîrziu la aceeaşi vîrstă ca Vincent

[102] Pictura pe care o reproducem, este făcută după o fotografie. Nemulţumit de o cvadricromie ce reproduce un tablou cu acelaşi subiect (se află într-o colecţie americană),
Staël l-a pictat pe acesta, deosebit de cel dintîi, încă şi mai subtil, cu scopul de a da coloristului o indicaţie despre retuşurile ce trebuiau făcute, întrucît tabloul original fusese expediat la New York în momentul corecturilor.

van Gogh, şi la fel de tragic, Staël pare să exercite o influenţă similară asupra urmaşilor săi. Tineretul din diferite ţări ale lumii, subjugat de talentul lui, de calitatea substanţei sale picturale şi, să spunem şi aceasta, de strania fatalitate a dispariţiei lui, este cuprins de un curios mimetism care-l face să introducă cam peste tot ceva din Staël. Pentru noi, care l-am iubit pe acest artist pe vremea cînd nu izbuteam să găsim un amator care să dea zece sau douzeci de mii de franci pentru nişte pînze care astăzi sînt plătite cu sume fabuloase, chestiunea e limpede. Ne place şi mai|departe pictura lui, o găsim înarmată cu tot ce trebuie pentru a înfrunta timpul, găsim în ea tonul excepţional al operelor care ne vorbesc şi reţin privirea mult timp, fără să se epuizeze vreodată, ci, dimpotrivă, capătă, ori de cîte ori sînt privite, încă o calitate, de o valoare suplimentară, de o emoţie neaşteptată[103].

GUSTAV ßOLIN

Printre pictorii noi —cei care merg pe urmele generaţiei lui Bazaine şi Esteve – Gustave Bolin mi se pare a fi unul dintre cei mai de seamă. Pentru el (astăzi lucrul acesta este destul de rar !) subiectul există. Pictorul trebuie să aibă întotdeauna modelul în faţa ochilor. Curţi de ferme, naturi moarte portocalii, peisaje din Sud, nuduri, acestea sînt temele pe care Bolin ne-a dat pînă în prezent un oarecare număr de variaţii.

Să nu credeţi însă că motivul unei pînze de Bolin poate fi recunoscut dintr-o dată, de parcă ar sări în ochi. Conştient de puterea atractivă pe care o au secretul şi sugestia, pictorul lucrează mergînd din aproape în aproape, prin evocări succesive. Aşteaptă să asimileze complet hrana pe care i-o oferă universul vizibil pentru a înfăţişa ochilor noştri ceea ce a putut extrage din ea. în cele din urmă, Bolin tinde să suprime aproape cu desăvîrşire obiectul ca punct de plecare, pretext de descriere, pentru a reţine esenţialul: prezenţa plastică. Ajungînd la Nisa, vara

[103] După ce a obţinut succesul, la Nicolas de Staël exista, incontestabil, ceva ce nu mai mergea. Ultima oară cînd a venit să mă îmbrăţişeze, mi-a spus: „Ştii, acum cînd ta- 286

trecută, am fost uluit găsind în elementele antipitoreşti ale locului, risipite pretutindeni dar permanente (lumina, vibraţia ei în apă, cheiurile, trecătorii, culoarea şi nudurile de o intensitate pătrunzătoare), prezentările pe care Bolin le-a făcut despre Baie des Anges, La Promenda, sau despre casele de lîngă podgorii, pe coasta Esterel.

Dar, ca toţi adevăraţii artişti, acest vrăjitor este uneori ros de nevoia contradicţiei. Este de ajuns să creadă că ceva i-a reuşit, pentru a-i veni cheful să facă tocmai contrariul.

blourile mele se vînd, nu mai este acelaşi lucru ca pe vremea cînd nu se vindeau". Ai fi zis că această reuşită materială alterase puritatea pictorului. „Singurătatea gloriei comerciale", scrie Alain Jouffroy, un critic de bună calitate, făcînd aluzie la „luxul amăgitor" care a răsărit în jurul pictorului nostru de la o zi la alta, scoţîndu-l brusc din cea mai groaznică mizerie, „singurătatea gloriei comerciale este mai greu de 287 suportat decît aceea a aventurii romantice".

Domeniul pictorului nostru este acela al fineţii, al eleganţei profunde (i se întîmplă uneori să nuanţeze atît de mult, încît pictura lui înfăţişează modulaţii extraordinare în gama minoră), al limpezimii. Rupe tonul procedînd ca un mare artist, chiar cu riscul, uneori, de a ne lipsi de nişte sonorităţi strălucitoare. Nicolas de Staël îl iubea mult pe Bolin, cu care eu îi făcusem cunoştinţă. Binevoia, lucru rar la acest băştinaş de la Marea Baltică, să-i recunoască talentul. Pictorul spaţiilor întinse şi al afirmaţiilor puternice gusta la acest confrate mai tînăr un fel de delicateţe a tuşei, darul de a crea o atmosferă, subtilităţile luminii-culoare. în fiecare an, Gustave Bolin se întoarce de la Antibes, unde se duce să se bucure muncind. Aduce cu el o serie de pînze pe care le retuşează în atelierul său din rue du Moulin-Vert. Căci Bolin nu este niciodată mulţumit de picturile lui, la care tot timpul găseşte ceva de corectat. „Acum totul este din nou liniştit, îmi scria el în octombrie trecut, din împrejurimile lui La Garoupe. În ciuda vremii bune, se simte că anul îmbătrîneşte şi asta nu-mi place. Nu mai lucrez atît de disciplinat; acum caut ceva mai solid şi sînt silit să nu mai ţin seama de unele lucruri care, la început, mi se păreau potrivite".

La treizeci şi opt de ani. Bolin are un desen al lui, o paletă care-i aparţine. Ar vrea să atingă

monumentalitatea, să ajungă la evidenţă plastică în ceea ce este obişnuit, să facă o pictură care să izbucnească în culoare. Ar mai vrea, de asemenea, să împace extremele pe care le poartă în firea lui, să creeze o artă sumară şi rafinată în acelaşi timp.

Izbuteşte acest lucru în nuduri care, desenate de ceea ce le înconjoară, se ridică treptat la viziune. Izbuteşte în ultimele lui pînze, variaţii pe tema „cafeneaua de noapte"; şi mai ales, într-un *Cannes*, pe care-l am în faţă şi la care mă uit minunîndu-mă. Pînza, fără un desen aparent[104], făcută din tuşe sau, mai curînd, din planuri fin modulate, este lucrată în benzi verticale din care se desprinde osatura tabloului. Coloritul, de o prospeţime uşor acidulată, este întrerupt de nuanţe aurii, verde crud, roşu răsunător.

OLIVIER DEBRE

Scopul lui Olivier Debre este să picteze planuri largi, servindu-se de spatulă, într-o gamă de culori bine întinse, în care o pată neagră sau albă realizează, ici şi colo, o admirabilă sonoritate, să încerce să extragă din culoare cit mai multă emotivitate, să picteze cu sentiment, forţă şi bucurie. Planurile le îmbină artistic unele în altele şi le face din ce în ce mai luminoase. La el acasă, în atelierul din rue Saint-Simon, totul este numai pictură. Intri într-un soi de pădure de paravane care, de fapt, sînt nişte tablouri mari printre care trebuie să te strecori. în centru, în jurul unor borcane enorme şi al unor pensule foarte mari şi turtite, curge culoarea făcînd, pe parchet, o imensă paletă scorţoasă.

în mijlocul tuturor acestora, însuşi Debre, colorat şi plin de culori. Este mînjit pe haină, pe degete, pe pantofi. Dosul pînzelor şi al ramelor este şi el mînjit cu vopsele. Este atît de mînjit de vopsea încît, asemenea acelor personaje ale lui Archimboldo, al căror chip este făcut din fructe, peşti sau flori, Olivier Debre este, pentru mine, omul-pictor, un amalgam de vopsele, de pensule, de pînze, de tuburi, de perii, de palete.

---

[104]Bolin este unul dintre adevăraţii noştri desenatori. însă, de cîţiva ani, nu-şi mai îngăduie nici o linie în picturile sale.

Are în el ceva care-l duce la succes. Reînnoirea perfectă perpetuă, simplitatea, mai ales, a
acestui artist pe care-l simţim direct, sincer, fără gînduri ascunse, neîncrederea trecătoare din ochiul său, nevoia, resimţită şi de Stael, de a înfăţişa ceea ce el a făcut *la cald,* ochiului odihnit al celui care trece şi priveşte, darul cel dintîi, indispensabil, care justifică vocaţia, o paletă proprie, elocvenţa substanţei, echilibrul şi sensibilitatea în desen, toate acestea fac din Olivier Debre un artist complet, cu o bogată capacitate picturală, a cărei prea mare abundenţă ştie totuşi s-o stăpînească.
Căutaţi pe cineva mai receptiv şi mai fecund în pictura de astăzi. Spuneţi-mi pe cineva care ar putea, ca Debre, să asocieze tonurile surde şi să le trezească, să le sonorizeze prin strălucirea unei pete de chinovar, a unui albastru vineţiu, a unui galben deschis. Acest bărbat tînăr practică o artă puternică, o artă ce se situează în afara oricărei mode şi a oricărui estetism. Este pictor în modul cel mai firesc, direct, însă fără acea mentalitate rudimentară care însoţeşte adesea efuziunea celor tari.
Olivier Debre are un mod cu totu] singular de a sugera, fără să reprezinte ceva. În pînzele pe care le-a adus de la Saint-Georges-de-Didonne, unde a lucrat în ultimii doi ani, raporturile dintre tonuri, au înaltele şi finele armonii întîlnite în Charente-Maritiine. „La ţară, îmi spune pictorul, mă las dus de legile naturale.
Un efect de soare, pentru imaginaţia mea, este un soi de trambulină". De aceea, fără să figureze vreodată cutare sau cutare loc, pictorul scoate din el chintesenţa. Acum ar vrea să introducă mai mult desen în pictura lui, să-i găsească o organizare mai ritmată.
încă de pe acum, Debre este un maestru al transpunerii îndepărtate în care mi se pare că merge mai departe decît precursorii săi. Nu-l simţi niciodată şovăind, neştiind să aleagă între cele două limbaje, cel imitativ şi cel noni- mitativ. Fără intervenţia nici unui element descriptiv sau chiar figurativ, Olivier Debre reuşeşte să ne redea echivalentul universului

vizibil. Aici totul tine, în modul cel mai pur, de domeniul plasticii.
Acest pictor cu un farmec neîndoielnic, este, poate, singurul din „tagma“ lui, a cărui producţie nu are calităţi şi scăderi prea evidente. Pe tot ce vine în atingere cu mîna lui înzestrată cu o sensibilitate încîntătoare, Debre pune cu multă siguranţă pecetea unei îndrăzneli fără artificii şi a unei irezistibile prospeţimi. Într-o gamă de tonuri patinate, ni se înfăţişează organizarea unei materii crocante în care, ici şi colo, izbucneşte cîte un roşu de Persia sau un cadmiu pur. Atunci avem în faţa noastră, evidentă, ataşantă, indiscutabil calificată, o expresie capitală a picturii de astăzi.

JACQUES BUSSE

Impresionat de două pînze mici, expuse la Salonul din mai, în 1957, l-am cunoscut pe acest pictor care mi se pare că poartă însemnele marilor realizări. în atelierul din rue Campagne- Premiere, Jacques Busse mi-a arătat pînzele lui inspirate, în cea mai mare parte,[1r]jle nişte cariere de piatră din Sudul FranţeiT în care a pătruns ca un hoţ de senzaţii.
Această simfonie de alburi realizată din blocuri suprapuse, juxtapuse ca nişte porticuri sau ca nişte coloane, mă face să mă gîndesc la Pira- nese şi la nesfîrşitele lui arhitecturi de închisori. Însă acolo unde gravorul veneţian abundă în obscuritate şi în intenţii negre şi chiar dramatice, pictorul de astăzi creează o lume de zori, o lume care, departe de a fi sfîrşitul unei orînduiri, aşteaptă şi cere noua construcţie. Aceste căutări, ce se menţin deocamdată la negru şi alb, sînt precedate de desene frumoase, bogate în nuaţe gri, în luminozităţi, în modulaţii de albastru. Această pictură, ca şi aceea a lui Olivier Debre, este extrasă din lumea naturală. Realizată mai ales din verticale, ea are o aparenţă aproape muzicală, este ca o fugă.

CHARLES ROLLIER

Rollier merge din aproape în aproape. Incercu ie ceea ce numeşte el *nucleul central* către care se si mte atras ca de un magnet şi pe care si.mte dorinţa să-l înfăţişeze. Simbolismul cosmic s-a născut, în multiplele lui manifestări, din dorinţa de a ajunge să i se dea un semn indefinibilului. Ceea ce mă interesează pe mine e să văd pictura, iar scopul acesteia, prin desen, culori şi ritm —să-mi vorbească şi să-mi comunice, întocmai, neliniştile, obsesiile şi credinţele lui Charles Rollier. Căci nu există pictură filozofică, nu există pictură metafizică. Există numai o pictură care, prin mijloace plastice ale căror semne nu sînt niciodată codificate, poate să ne dea intuiţia infinitului[105]. Rollier vrea o pictură interioară. Renunţînd la cezannismul îndepărtat în care era neîntrecut, acum el inventează un fel de *turn cu etaje*, sau un turn Babei, însă în adîncime, ca reflectarea într-o apă, care printre spinii şi mărăcinii vegetaţiei, v-ar da ameţeală.

Această amplificare a scriiturii care-şi întinde ramurile aici, cînd împletite strîns, înveci- nîndu-se cu perceperea planului pictural, cînd desfăcute mult în aşa fel încît sentimentele semnului (gestul braţului, actul anulării) predomină, ar putea fi punctul de plecare al unei arte de mare maniac (ca orice artă ce şi-a găsit cu adevărat artistul), al unei arte care, fără să fie imitaţia unui univers văzut în realitatea imediată, dar nici nonimitativă în sensul inacţiunii şi al nondesfăşurării vieţii, ar fi începutul unei picturi-respiraţie, al unei picturi- gesticulaţie, al unei picturi „capcană pentru priviri".

[105] Este sentimentul pe care-l încercăm privind pînza lui Klee intitulată: *Calea principală şi căile anexe* (Hauptweg und Nebenwege) unde avem într-adevăr impresia că ne aflăm în faţa imensei desfăşurări (figurată parţial după concepţia euclidiană) a spaţiului şi a timpului.

AFRO

Printre reprezentanţii artei italiene contemporane, se cade să acordăm un loc deosebit pictorului al cărui adevărat nume este Afro Basal- della. La Bienala de la Veneţia din 1956, sala ce cuprindea pînzele lui, făcea o impresie puternică. În paleta acestui căutător există nişte nuanţe care ne pot încînta. Afro înfăţişează în planurile sale o indecizie mişcătoare ca o apă, ceea ce le dă mult farmec. Nu trebuie să fi profet pentru a remarca, la acest artist, un simţ al nuanţei, o delicateţă de ton, o vibraţie în tuşe, care-l situează în fruntea tinerei picturi europene.

La el nimic nu este exterior. Afro este un poet al desenului şi al culorii. îşi cunoaşte meseria, dar nu face paradă de însuşirile lui, rezer- vîndu-şi mijloacele tehnice pentru a le pune în slujba unei expresii interne, plină de delicateţe tonală, articulaţii plastice, intensitate emotivă.

Toate aceste elemente la un loc dau despre acest pictor tînăr (Afro s-a născut în 1912) viziunea unei arte foarte bogate, atît corporal cît şi spiritual. Pînă şi cea mai neînsemnată schiţă a lui este compusă cu grijă. într-o vreme în care ne mulţumim prea uşor cu ceea ce se nimereşte, Afro îşi lucrează cu grijă tabloul în fiecare parte a lui. Opera lui are un fel de tre- murătură luminoasă, ca acea din tablourile lui Seurat, care-i luminează pînă şi negrurile.

JACQUES GERMAIN

Iată un pictor a cărui expresie naturală este limbajul nonimitativ. Dar nu are nimic din însuşirile unui rigorist. Germain nu se mulţumeşte să ne înfăţişeze variaţiile unor forme preconcepute. El caută, neobosit, să îmbogăţească repartiţia elementelor plastice pe pînză.

Orice restricţie în această privinţă i se pare o sărăcire. Patrate, dreptunghiuri, trapeze, curbe şi contracurbe, toate aceste ideograme pentru el nu mai sînt elemente abstracte. Le integrează în viziunea sa şi face din ele organele vii ale artei sale. Tabloul lui Germain posedă un echilibru care-i este propriu: este conceput şi destinat să fie văzut ca o corporalitate.

Germain cunoaşte puterea transparenţelor, a viziunii

alcătuită din mai multe pături, din mai multe planuri suprapuse. De aceea suprafaţa iniţială la el este transfigurată printr-o deschidere de prisme luminoase sau grafice. Pictor de efuziune directă, Germain se aşază la lucru fără un motiv definit. Pentru el, greutatea este aceea de a elucida, în cursul execuţiei, tema formulată, care-l obsedează, s-o conducă, s-o organizeze, s-o obiectiveze pe pînză. în îmbogăţirea pe care i-o aduce universul vizibil, Germain recunoaşte o sursă perpetuă de inspiraţie şi de reînnoire. Pentru el (în afară de stilul epocii şi de orice noutate tributară modei), limbajul de astăzi, care nu este decît în formaţie, ar trebui să ajungă să aibă tot atîtea calităţi ca şi cei de ieri.

COTTAVOZ

Lucrător de înaltă calitate, Cottavoz amestecă materia, o frămîntă, o pisează, osfîşie, o întinde, o face să se dospească, o smulge şi o ia cu vîrful pensulei, o bate ca pe o smîntînă, o plesneşte pe pînza pe care o acoperă ca o scoarţă, în această substanţă tactilă şi aproape comestibilă, Cottavoz îşi include semnele, scoate desenul din pastă:' poteci şi drumuri printre tufişurile maquis-ului.

Pînă nu de mult lyonezul acesta era eminamente pictor, cu evidenţă şi aproape, trebuie s-o spunem, cu o generozitate excesivă care lăsa să i se vadă limitele. Şi iată că tuşele se ordonează şi se organizează; **la** scări diferite (spaţiile mari punîndu-le în **294**

valoare pe cele mici) planurile se diversifică şi se opun. Culoarea capătă o originalitate în tonurile negre şi roşii precum şi în gama acidă în care domină nuanţele verzi.

Paleta se luminează. Părăsind şiroaiele întunecate de la debut, ea se îmbogăţeşte, se sonorizează, se colorează şi se irizează cu lumină! Astfel încît Cottavoz ia loc printre pictorii cu adevărat pictori ai noii generaţii, unde mi se pare că se află la antipodul unui Rollier. O face cu bun simţ, cu sinceritate, cu soliditate, şi mai ales cu acea savoare, îndemînatecă şi artistică în acelaşi timp, care se situează la frontierele picturii şi prin care se arată, transpuse, peisaje

şi portrete care, din cînd în cînd, ni-l înfăţişează ca pe un pictor cu humor, un cunoscător fin al omului.

PIERRE LESIEUR

Lesieur este unul din rarii pictori ai generaţiei sale care au păstrat, pentru a se exprima, scriitura reprezentativă a predecesorilor lor. Debutul lui are corespondenţe cu pictura veselă cu înalte armonii ce bat în roşu sau în alb, a lui Pierre Bonnard. Ca şi ilustrul său înaintaş, Lesieur porneşte de la realitatea lumii sensibile din care îşi ia modelele: peşti şi crustacee, boi ce trag la căruţă, drumuri şi case risipite în spaţiu, precum şi scene din viaţa de toate zilele: măcelărie, circiumă, interioare cu şevalete, inspirate de atelierul lui din Magagnosc. Acestea sînt subiectele cu care pictorul se întîlneşte de preferinţă şi care, pentru el, sînt un pretext pentru modulaţii în alb sau în trandafiriu. Paleta lui? în gamă majoră sau minoră, paleta îşi are parfumul ei, nuanţele stridente sau dulci de verde, merge de la trandafiriu la portocaliu şi trece de la mov la brun.

Recent, Pierre Lesieur pare să fi înţeles că ar avea mult de cîştigat dacă ar renunţa la anumite 295 efecte de culori cam prea dulcege. Astfel, printre pînzele din ultima lui expoziţie, se aflau unele ce înfăţişau malurile Tamisei, la Londra, tratate într-o gamă rece; erau altceva decît portocaliurile obişnuite. În această paletă de nuanţe verde palid, albastru decolorat, gri deschis, Lesieur nu-şi pierde calităţile de luminist. Dimpotrivă, punînd surdină tonurilor explozive, el le exaltă, le preamăreşte, le face încă şi mai încîntătoare.

Poate că, în faţa unui atît de mare farmec, am dori să-l vedem pe Pierre Lesieur lansîndu-se în necunoscut cu mai multă îndrăzneală. Am vrea să vedem la el oarecare agresivitate, nevoia de a-şi pune rezistenţa la încercare. Am dori ca privirea pictorului să se îndoiască mai mult de ceea ce vede, să lovească în real cu mai multă causticitate. „Cel ce vrea să rămînă viu, spune Jean Starobinski, trebuie să accepte lumea şi, în acelaşi timp, să lucreze *împotriva* ei".

Aş fi fericit să văd născîndu-se astfel din pensula lui Lesieur ceva provocator, ceva riscant, o pictură care,

asemenea aceleia de debut a lui Matisse, sau a lui Bonnard din *Revue Blanche, să nu se vîndă.* Atunci pictorul n-ar face decît să-şi recîştige libertatea, ritmul avîn- tat, calitatea fremătătoare a unora din desenele lui care sînt pagini de cea mai înaltă calitate.

ALJI ARTIŞTI

BEN NICHOLSON ŞI CÎŢIVA PICTORI ENGLEZI ŞI NORDICI

Ben Nicholson îşi are, fără îndoială, locul printre moştenitorii lui Mondrian şi ai neoplas- ticismului, unde am marcat prezenţa lui prin- tr-o notă[106]. Aş dori însă să amintesc aici pictura lui, alături de a compatrioţilor săi britanici, căci, în definitiv, el este cel mai mare pictor englez din această primă jumătate de secol; mai important ca Graham Sutherland, decît care este cu nouă ani mai în vîrstă. Revelaţia acestui artist am avut-o la Bienala de la Veneţia, din 1954, printr-o retrospectivă foarte bine organizată şi în care nu erau decît operele cele mai bune. După ce a trecut prin severitatea grupului Abstracţie-Creaţie, Ben Nicholson s-a fixat în limitele unei picturi, mai înainte de toate, lineare, dar care se impune totuşi prin fineţea suprafeţelor colorate şi bogăţia ritmurilor ei.

Fără mare monumentalitate, pictura aceasta, cu planurile ca pătate şi confuze, nu este cu adevărat remarcabilă decît în formate mici, unde reuşeşte să concentreze calităţile ei de bun gust şi de sensibilitate. înainte de orice, Nicholson este un foarte subtil desenator.

[106] Vezi pag. 149

Mărturisesc că-mi place mult mai puţin ceea ce face Graham Sutherland. Deşi a pornit bine îndrumat de Samuel Palmer, suprarealismul i-a cam sucit capul. Formele lui ciopîrţite, spinoase şi rele sînt înrudite cu fetişurile africane şi oceanice. Deşi este părintele picturii engleze, Sutherland, după opinia noastră, în afară de lucrările în acvaforte, nu are ceva care să poată rezista asaltului vremii şi dezagregării provocată de aceasta. Opera grafică sau pictată a sculptorului Henry. Moore sau finele colaje ale lui Victor Pasmore ni se par mai bine înarmate pentru această înfruntare în care modele şi manierele mor.

Într-o expoziţie de ansamblu a tinerei picturi engleze, se remarcă numaidecît L.S. Lowry, Jack Smith, Paul Feiler, şi mai ales Donald Ha mil ton Fraser (are douăzeci şi nouă de ani) care se dovedeşte a fi continuatorul lui Staël, cel din peisajele siciliene, într-o paletă stridentă cu roşu ţipător, galben, negru, nu lipsit de calităţi deosebite; Léonard Rosoman izbuteşte uneori transpunerea unor evocări ale atelierului său. În sfîrşit, scoţianul William Scott, care trăieşte în Canada şi în Statele Unite, are o substanţă de calitate, largă, gravă şi masivă.

Cîteva cuvinte despre pictura nordică. În Suedia, unde Carlstrôm este armonios în notele minore, Hatz fin colorat, Torsten Renquist sensibil, Evert Lundquist domină prin temperamentul lui de pictor adevărat, precum şi prin densitatea substanţei sale. Printre norvegieni, rigoristul Gundersen realizează armonii dificile, în timp ce Ludvig Eikaas are nişte naturi moarte de o reală calitate, solide şi improvizate în acelaşi timp. în Danemarca, Preben Hornung face, în gri şi alb, compoziţii bine închegate. în Islanda, două femei: NinaTryg- gvadottir, foloseşte o substanţă cam zgrunţu- roasă, iar Gudmunda Andrésdôttir, în maniera lui Jacques Villon, foloseşte culorile proaspete.

POLLOCK ŞI GORKY ÎN S.U.A.

America, acest continent pînă acum n-a fost prea bogat în pictori. Se întîlnesc aici artişti vrednici de stimă, dar nimic bine conturat, nimic care să se înalţe deasupra. Se

pare totuşi că în Statele Unite se produce o trezire, că noul stil internaţional i-a marcat într-o oarecare măsură pe pictorii de acolo, care păstrează, oricum, cîte ceva din ţara lor de origine; Germania lu-i Paul Klee este prezentă în evocările lui Lyonéi Feininger pe care Gropius l-a chemat la „Bauhaus"; construcţiile lui lineare, cam feerice, sînt o evocare delicată a spaţiului pe care pictorul îl deschide orizontal şi vertical în faţa privirii noastre, ea însăşi devenită pasăre, steamer sau clopotniţă. În producţia uşor grimasantă a lui Kooning, există ceva greoi, de origine olandeză, lipsit de calitate picturală, în ciuda influenţei lui Rouault, cel din 1905. Max Weber, un fel de Lhote new- yorkez, de origine rusă, a fost prieten cu Rous- seau-Vameşul şi elevul lui Matisse, prin 1907, în timpul şederii lui la Paris. Să nu-l uităm pe Glarner, de origine elveţiană, căruia îi place să lucreze în formate rotunde, şi cali- fornianul Cari Morris care a studiat la Viena şi la Paris.

Printre pictorii cu mai mult specific american, John Marin este autorul unor acuarele destul de interesante deşi mai amintesc încă de tuşa lui Cézanne. Ben Shahn ne înfăţişează Statele Unite sub o lumină crudă de puritanism cinematografic în genul lui Steinbeck. Să-l mai citäm pe Tobey[107], Schaw, Arnold Blanck, Karl Knaths, Von Wicht, Matta, iar printre tinerii care lucrează sau au lucrat la Paris: vigurosul şi agresivul Calcagno, Wil- liam Baziotes, Bernard Pfreim, cu tuşa fină

[107] Mark Tobey are darul culorii însă pictura lui păcătuieşte printr-un exces de elemente mărunte: microcosmul lui fără tranziţii este cam plin de viermi.

şi sensibilă, cu desenul ritmat, taşistul Şam Francis, care reînnoieşte maniera impresio- niştilor.

Şi cum să-l uităm pe uruguaianul Torres Gar- cia, mort în 1949, la vîrsta de şaptezeci şi cinci de ani, pe care parcă-l văd cu faţa rotundă plină de bunătate, cu pictura lui compartimentată în „jocul precolumbian al gîştei", întotdeauna de o calitate excelentă; mexicanul Rufino Tamayo, unul dintre cei mai dotaţi pictori ai Americii de Sud, şi care ne face să uităm uşor arta grandilocventă a lui Diego Rivera.

În Argentina, numele lui Ar- mando Coppola evocă, pe fonduri modulate, figuri de conuri şi de sfere.

În fruntea acestei categorii de artişti, doi pictori se detaşează şi capătă un anume relief în expoziţiile internaţionale: Jackson Pollock şi Arshile Gorky.

Mort la patruzeci şi patru de ani, Pollock (i se spunea *Jack Improşcătorul)* se arunca orbeşte în pictura şi cu o furie ce putea merge pînă la distrugerea lucrării. Pentru el pictura era un fel de uşurare, un act de protest ca atunci cînd scuipi, tragi palme, sgîrii.[108] În cele vreo cincizeci de tablouri în ulei pe care le-a lăsat, Pollock, ne arată o materie coagulată, zgîriată, izbită, lovită, .sfîrtecată, ce revelă o mişcare rapidă, o agitaţie bizară. Este, după părerea mea, o artă mai curînd psihologică decît convingătoare, un document mai valoros pentru istoria sufletului american decît pentru istoria artei în care pînzele acestui pictor nu constituie, la drept vorbind, o etapă importantă. Aş vedea în ele mai curînd (şi de aceea mă opresc atît asupra lor) o reacţie furioasă şi turbată împotriva gustului publicului american, înclinat spre ceea ce este strălucitor şi dulceag, ceva ce se poate compara cu proza fallică si scatologică a lui Miller.

Tehnica lui Pollock era să toarne culoarea sau să întindă

---

[108] Printre succesorii lui Pollock s-ar cădea să amintim aici numele lui Fautrier, un timid, precursor al artei brute şi al informalului, de care totuşi se desparte (pentru el, suprimarea formei vine de la imposibilitatea de-a o aborda). Fautrier mi se pare că este ca şi Dubuffet, unul care decupează în zig-zag şi lipeşte hîrtiile cu furie, o victimă a lui Paulhan şi a spiritului de la *Nouvelle Revue Française.* Cum să-l uităm pe Fautrier? Pictura lui cu vopsele groase, ca de ghips, aşternute pe un perete, este treabă de cîrpaci, şi spre deosebire de aceea a lui Fontana, dă impresia mai curînd de „dărîmare", decît de „construcţie".

direct vopseaua strălucitoare pe pînza aşternută pe pămînt, inaugurînd în felul acesta ceea ce s-a numit „pictura gest“, a cărei influenţă o regăsim pînă şi la recenţii adepţi ai *artei nucleare*[109].

Cît despre Gorky, dispărut prematur, în 1948 (atins de cancer s-a sinucis), se numea de fapt Wostanig Adoyan, şi era de origine turco- armeană. Acest pictor a cărui viaţă artistică se întinde abia pe şaisprezece ani, a ştiut să unească strîns fineţea desenului cu sensibilitatea coloritului, lucrîndu-şi formele, atît de particulare, prin modulaţii. Opera lui nu este mai prejos de aceea a celor mai buni cercetători din Occident.

În sfîrşit, printre sculptori, în afară de Calder, despre care vom vorbi mai departe, trebuie să-l socotim pe francezul Gaston Lachaise, mort în 1935, după ce petrecuse douăzeci şi nouă de ani în S.U.A. Sculptura lui *Femeie în picioare*, este de mare ţinută, în ciuda unor deformaţii cam monstruoase şi virile.

ÎN EXTREMUL ORIENT

Ar trebui să-i menţionăm, să-i enumerăm, cel puţin, pe artiştii japonezi acum cînd, părăsind arta cam tradiţionalistă a predecesorilor lor, aceşti pictori se trezesc la conştiinţa artei universale în care au şi ei de jucat un rol deosebit. Mă gîndesc la evocările naive ale lui Tamiji Kitagawa, la stilizările cam brusce ale lui Koki Oda, la evocările matissiene ale doamnei Setsuko Miguishi şi la pictori cunoscuţi ca Sotaro Yasoui şi Rynzaburo Oume- hara. în sfîrşit se cuvine să notăm numele lui Masatoski Tamaoki pentru cercetările din

---

[109] Aceştia publică texte-manifest; unul, acela din 1952, exprimă revolta „împotriva domniei unghiului drept, a angrenajului şi a maşinii, împotriva abstracţiei reci şi geometrice”. Este o reacţie destul de sănătoasă împotriva a cincizeci de ani de pictură construită pe dur, serioasă şi ordonată, Este normal ca o echipă de tineri să-şi spună elevi ai lui Monet, pictorul *Nuferilor,* pentru a ataca forma atît de lăudată de către aceia pe care noi i-am numit rigorişti ai abstractului: „Noi, nuclearii, denunţăm pentru a o distruge, ultima convenţie: stilul“. (Milano, septembrie 1957.) Se spune despre această pictură că este informală, cea mai nouă dintre maniere. Da, dacă este vorba să fie distrusă vechea formă, pentru a o înlocui cu aceea care este pe cale să se nască aici, sub ochii noştri. Un alt manifest; *înaintea potopului!* cheamă apotecza afectivităţii care „împlineşte imensa putere a delirului dragostei” şi „înalţă sensibilitatea pe culmea groazei şi a încîntării”.

domeniul planurilor [luminoase, pe acela al lui Shikanosuke Oka, pentru evocările ce-l amintesc pe Seurat. Să mai menţionăm şi peisajele calde ale lui Tasushiro Takabatake, încercările nonfigurative ale lui Oka moto. Printre pictorii noi, Kumi Sugai mi se pare cel mai dotat şi cel mai puternic dintre japonezii de astăzi. Evocările lui, solid înscrise în materie şi în culoare, au ceva cosmic şi simbolismul extrem-oriental se reînnoieşte în scriitura universală a timpului nostru. Kumi Sugai a reuşit să împace caracterul sufletului japonez cu preocupările noii picturi universale[110]. Dar aceasta nu-i decît o enumerare la care ar fi cazul că adăugăm — întrucît ne aflăm în Extremul Orient – trezirea pe care o putem constata în ultima generaţie a artiştilor chinezi, în fruntea cărora se distinge
sculptorul Ping-Ming Hsiung. Aceleiaşi echipe i se alătură, doi ani mai tîrziu, Zao Wou-Ki, din Pekin. Acest pictor răspîndeşte pe pîn- zele sale – încercări ale unei lumi ce se naşte – o mulţime de elemente mici.

Pe cînd putem prevedea organizarea, în Occident, a unei expoziţii de ansamblu cu operele acestor artişti? În loc să se piardă într-o puzderie de statistici încîlcite şi de chestionare roneografiate, Unesco ar face mai bine să ne aducă imaginile vii ale .unei lumi pe care mulţi dintre noi ar fi bucuroşi s-o cunoască mai bine.

IUGOSLAVIA

Printre- pictorii jugoslavi, predomină influenţa pariziană; aceasta se vede mai ales la aceia care astăzi au peste cincizeci de ani, fie că-i vorba de impresionistul-fov Aralica, sau de pictori gen „Salonul de toamnă“ ca Marko Celebonovic sau Milunovic, pe care i-am cunoscut odinioară la Montrouge. în producţia recentă, l-am remarcat pe

[110] împreună cu Kenzo Okada, care s-a format în Statele Unite unde şi locuieşte, Sugai se opune şcolii tradiţionaliste de la începutul secolului, reprezentată' de Shimomura Kanzan, a cărui *Primăvară ploioasă* (1916), compusă la îndemnul criticului Okakura Kakuso, apostol al neoclasicismului, prelungeşte caracterele cunoscute ale picturii japoneze.

bosniacul Stojon Celic, pe slovenul Bozidar Rasica, pe inventivul ingenuu Stupica.

POLONIA

în Polonia, Wladislas Strzeminski (1893—1952), făcea parte, împreună cu Kobro şi Berlevi din grupul precursorilor artei nonimitative în sensul ei rigorist. Toţi lucrau, în măsură mai mică sau mai mare, sub influenţa lui Male- vici, sau a lui Mondrian. Strzeminski a fost campionul mişcării pe care el o numea unism[111].

Apoi, ca un precursor într-aceasta al lui Kemeny, a organizat particulele. Polonia are astăzi multe talente, foarte active. O călătorie recentă în această ţară ne-a îngăduit să remarcăm pe artiştii cei mai importanţi, al căror părinte este sculptorul Dunikowski. Trecut de optzeci de ani, a debutat în secolul trecut printr-o sculptură de un simbolism discret; acest artist a pictat, în ultimii ani, amintirile lăsate de cinci ani petrecuţi în lagărul de la Auschwitz şi, încă şi mai recent, nişte admirabile şi robuste variaţii pe tema cactusului[1]. Nikifor, Rousseau-Vameşul Poloniei, are peisaje pline de prospeţime. Maria Jarema, cam subţire uneori ca substanţă, dovedeşte un ritm deosebit şi profunzime spaţială în monotipurile sale delicat colorate. Wlodarski este un constructivist suprarealist practicant (a fost prieten cu Léger) iar în noua generaţie Nowosiel- ski are naturi moarte izbutite. Kobzdek face o pictură densă, cu planurile malaxate şi sonore. Gerowski este un taşist ce foloseşte culori vesele şi vii. În sfîrşit, Oskar Hansen, sculptor şi arhitect, inventator al unei noi optici, îşi îndreaptă spre viitor talentul lui de pionier.

[111] Julian Przybos ne dă această precizare despre unism: „Să ne închipuim că, prin portiera trenului, străbătînd un teren accidentat, retina ochiului nostru percepe mii de imagini felurite, —şi că, după aceea, dorim să le vedem deodată, toate, fixate într-un cadru. Dacă ochiul dumneavoastră are darul să unească imaginile, să le facă să pătrundă unele 304

prin altele, veţi obţine, în cele din urmă, o imagine epurată făcută din linii şi culori determinate şi particulare. Nu va fi compusă din toate imaginile văzute anterior, va alcătui mai curînd un derivat, redus *aproape* la o singură culoare şi *aproape* la o singură formă. Acest *aproape* exprimă maniera *unistă* de a vedea: cea mai ascetică, cea mai simplă, cea mai întinsă şi generală în acelaşi timp."

[1] Catalogul expoziţiei operelor lui Dunikowski de la Muzeul Naţional din Varşovia (mai 1958) este prefaţat de J. Starzyn- 305 ski,' animatorul 'artei vii din Polonia.

„CEILALŢI”

- . L 1 ►!' 1 i

.

M lido *>i » lA-mh ,. t $ » i : I , ^frfiol irw ,'hu h f

.

]J iWim aiuvwd o JÎlkfutr 2r>*ntttjt*

- ' îi

>

îi6 yigD ifcfc ,«ua ohnol fiiftif ue siuo vfoMb

acum să ne întoarcem în urmă! În tablo* 'Vurile care arată a piese de „muzeu“, „panouri de sufragerie“,

„portrete mondene“ să vedem ce nu merge, ce stă pe loc. Să încercăm chiar, de va fi nevoie, să salvăm din ele ceea ce se va putea.

înnoirea aceasta perpetuă în maniera de a concepe creaţia artistică, este aceea ce-i asigură actului poetic şi formei care-l încarnează perpetuitatea vieţii. „Noutatea cu orice preţ“, căutată cu superficialitate de cei ce lansează moda, este cu atît mai efemeră cu cît manifestările ei se sprijină pe soclul fragil al facilităţii. Dar dacă *preţul* despre care este vorba e într-adevăr foarte ridicat, dacă este obiectul unei lupte neîncetate dintre artist şi ordinea aparent stabilită, o nevoie acută de necunoscut, renunţarea la *reuşită* —şi, chiar la experienţă – în beneficiul unor exigenţe mai înalte, atunci totul se schimbă, totul se şterge în faţa unei alte actualităţi, de ordin interior, care are garanţia unei oarecare permanenţe, (cînd atinge ideile şi sentimentele omului etern).

Se întîmplă totuşi ca, anumite opere aplicate cu modestie decorului vieţii sau celui al teatrului, şi tributare unei epoci bine determinate să aibă mai multă ţinută şi soliditate decît altele, care au ţintit foarte sus, dar care au rămas pe drum. De aceea, decoratorii care au lucrat în afara zonei comercializării josnice, Bakst, Cappiello Cassandre, îşi au locul lor în istoria moravurilor şi, prin urmare, în istoria artei. Aici totul se schimbă, totul este mobil. Decorul-surpriză ca cel al lui Christian Berard, cu pene ca de muşchetar, fotoliile cu broderii, cu ornamentele de cîlţi, ciubucele de coloane, dantelele n-a fost decît o reacţie împotriva mobilelor din ţevi şi plăci de sticlă ale lui Pierre Charreau, care altădată dădea un aer îngheţat apartamentelor celor ce ţineau pasul cu moda.

Însă orice mi se pare preferabil copiei sau imitaţiei palide şi desuete a ceea ce, odată, a avut o valoare. Ce este capodopera dacă nu o îmbinare rar întîlnită a unor calităţi care, o dată, o *singură* dată şi-au găsit echilibrul în opera ce le conţine şi le perpetuează în ochii oamenilor. Arta poate să aibă un caracter colectiv sau individual, dar ceea ce interesează, ceea ce va interesa întotdeauna, este unicitatea creaţiei ei, prin urmare: îndrăzneala, aventura, curajul moral al autorului sau al autorilor ei. Cu cît o operă este mai puternică, orientată înspre viitor, plină de ceva într-adevăr nou, adică de ceea

ce constituie o contribuţie la înălţarea spiritului omenesc, cu atît ea riscă mai mult să şocheze, să descumpănească, să deruteze, cel puţin la prima lectură, la prima audiţie, la prima *vedere*. Faptul acesta este atît de adevărat încît preferinţa publicului în ceea ce priveşte producţia artistică din vremea lui (numai dacă nu este vorba de un moment istoric deosebit de favorabil ca acela care, mai tîrziu, a fost numit, fără să se verifice termenii, „miracolul grec") va merge întotdeauna către operele în care se află mai multe lucruri spuse şi răspuse decît lucruri noi.

De aceea M. Quizet îi linişteşte pe cei care se mai sperie încă de Utrillo. Utrillo, Bonnard,

Matisse, artişti de aceştia ai săracilor, sînt mulţi la număr.

Ca să nu vorbim decît despre artiştii *independenţi* s-o spunem deschis: sîntem îngrozitor de severi cu ei. Pictorului, sculptorului, nu-i trecem nimic cu vederea. Nefericitul! Nu are dreptul să se înşele, să aibă o clipă de rătăcire, să-şi piardă capul într-o dragoste nebunească. El trebuie să dea ceva, să dea ceva original. Atîta timp cît trăieşte, aşteptăm de la un nou tablou, o altă statuie, şi vrem să fie toate unice. Intervin, vai, – surprize nenorocite! – împotmoliri, secătuiri neaşteptate şi definitive ale inspiraţiei. Uneori, opera de început are o asemenea valoare (Villard, Mar- quet, Derain, De Chirico), încît nu ne putem resemna să vedem balanţa înclinîndu-se de partea cealaltă. Se întîmplă totuşi ca balanţa să încline de această parte şi să tragă la fund opere de la care se aştepta cu totul altă evoluţie. De unde vine aceasta? O femeie, un negustor, interesul, boala, snobismul, o slăbiciune oarecare adesea, uneori o încăpăţînare sînt de ajuns să-l facă pe artist să şovăie în mod primejdios. Omul acesta în care noua generaţie îşi pusese nădejdea, cedează sau trădează. Atunci multiplică la nesfîrşit un peisaj de iarnă demn de o carte poştală pentru anul nou, se lasă în voia „sosului muzeu" care miroase a pipă arsă, pictează cu uşurinţă nu- duri rotofeie, părăseşte pictura revoluţionară pentru a intra în pasta confortabilă şi căldi- cică a picturii tradiţionale. Sau abdică pentru a trece la tablouri în genul celor ce se

pun în dormitoare, devine monden ca Van Dongen, sau, mai cinstit, părăseşte ca Luc Albert Mo- reau o operă foarte promiţătoare pentru a se dedica ilustraţiei şi gravurii. Trăiască, aşadar, micii maeştri, un Laprade, o Louise Hervieu, o Maria Blanchard, a căror valoare nu este scăzută şi întunecată de nimic!

Mă doare că scriu astfel. Nu sînt dintre aceia care se bncură de slăbiciunile altuia sau care,
de dragul unei glume, şi-ar vinde ţara. Să nu uităm că toate acestea ne-au costat. Şi, la urma urmei, ce justifică o critică, dacă nu darul simpatiei? Eu îmi cunosc limitele, intermitenţele gustului, ezitările elogiului şi ale blamului. Însă, pe de altă parte, spun ce gîndesc, şi gîndesc că nişte artişti care, la început, au fost curajoşi, la un moment dat, au părăsit calea îngustă şi anevoioasă pentru a păşi pe un drum mai neted. Unul a fost ispitit de bani, altul de succes. Aceşti alţii s-au lăsat influenţaţi de un geniu rău; sau ambiţia a trecut înaintea necesităţii indispensabile de a lucra. Odată spuse toate acestea, sînt primul care m-aş simţi mişcat de un vechi peisaj de Derain, de veselia explozivă a unui Vlaminck din epoca fovă; iar *Băutorii de vin* (1910) al lui Segon- zac sau recentele lui acvaforte pentru o ediţie a *Georgicelor* au o valoare neîndoielnică[112]. Şi cum să nu ne amintim de farmecul Măriei Laurencin pe vremea cînd Guillaume Apol- linaire era admiratorul ei?

Această tînără cam ciudată, care-i sucise capul tunarului-poet, trăia pe atunci în Montmartre şi picta, în tonuri pale, stil secolul al XVIII- lea întîrziat, fete cu porumbei, călăreţi de circ şi „mici prietene", exerciţii care alternau cu autoportrete languroase. Între anii 1909 şi 1920, Mărie Laurencin izbuteşte să creeze un mic univers feminizat, care părea ieşit din poveştile cu zîne, o lume albastră şi gri, brăzdată cu violet şi trandafiriu. Apoi, pictura aceasta, delicată, în tonuri pastel, populată de o

[112] Mă întreb de ce Segonzac n-a reuşit niciodată să încorporeze în pictura lui cu pastă groasă desenul pe care l-a descătuşat, fapt ce împrumută producţiei sale o aparenţă ambiguă. Cu toate acestea, omul, aşa cum îl cunosc eu, nu este nicidecum un inconstant. Dimpotrivă, mi se pare de o mare valoare morală. Să fie, oare, „un copil încătuşat" care, în cele din urmă, a cedat tradiţiei fără a-si da seama că tradiţia nu-i consacră, de fapt pe cei care i-au rezistat în mod curajos? Oricum, Dunoyer de Segonzac este un foarte mare gravor.

mulţime de iezi şi cai, a căzut dintr-o dată pradă decoratorilor, negustorilor de mobilă. „Frumoasele“ Măriei au ajuns la o prostituţie ieftină şi, ca panouri de dormitor, au devenit martore ale neînţelegerilor matrimoniale din familia negustorului.

Cum să nu ne amintim de talentul trecător al acestor pictori, care au avut ghinion? Merg pînă acolo încît doresc ca talentul lor să nu fi fost „trecător“ decît în imaginaţia mea; şi să doresc ca, lăsînd de o parte unele sacrificii consimţite succesului, posteritatea să nu reţină din opera lor, atît de inegală, decît ceea ce este valabil.

SCULPTURA

BOURDELLE ŞI MAILLOL LA COTITURA VEACULUI

Depinzînd de ideeâ din care se naşte ca fructul de sămînţă, forma sculptată nu cunoaşte revirimentele bruşte, formaţiile rapide, variaţiile precipitate ale scriiturii grafice; relieful ei este duşmanul liniei; plenitudinea care-o justifică nu se poate acorda cu numeroasele căutări ale liniei.

Linia. Iată convenţia hotărîtă între ochiul pictorului şi volumul în jurul căruia sculptorul se învîrte neobosit, ascultînd poruncile luminii. În timp ce desenatorul inventează linia scriiturii sale, sculptorul face forma să ţîşnească, din orice şi pe toate planurile în acelaşi timp. Arta lui este o înscriere lentă a unui gînd în marmora rebelă, frămîntarea răbdătoare a lutului din timpuri străvechi. Statuarul este, prin excelenţă, arta maturităţii.

Variaţiile lui se numără pe secole, ele se înalţă din pămînt şi povestesc, în formă sublimată, ceea ce se cheamă istorie. Apare despuiată, arhitectonică în echilibrul egiptean. Apoi, eroică, suverană se înscrie în metopa trigli- felor dorice, se subţiază ca un fus, se topeşte în coloană şi reapare în zeii androgini, pe care stilul romanic, preluîndu-l, i-a virilizat. în templul hindus, ea mimează cu senzualitate îmbrăţişările, înlănţuie, puternic crupele şi pîntecele, zornăie brăţările de pe multiplele ei braţe. Am îi socotit-o epuizată cînd, sub egida Bisericii lui Dumnezeu, sculptorii din sudul Franţei, transpunînd în spaţiu temele iconografice ale miniaturii, îi redau forma ei monumentală. Atîta frumuseţe trebuia să cîş- tige înălţimile. S-a socotit că semnele ei erau prea legate de pămînt; atunci, sub formă dantelată, a fost înălţată pînă la ceruri, unde s-a destrămat. Odată mai mult se părea că a murit. Un florentin şi-a apropiat-o şi s-a servit de ea pentru o confesiune sub imaginile Creaţiunii. După ce s-a sfărîmat în convulsiunea barocă, sculptura şi-a pierdut cu desăvîrşire caracterul ei colectiv.

r . i ,

Aşa am primit-o noi, individuală. Astăzi pictura nu mai este sinteza aspiraţiilor unei epoci, ci copilul unui om. Sculptorul nu mai doreşte, un meşter, iar lucrătorul pare

să fi pierdut simţul artei. De la Michelangelo încoace, individul a pus stăpînire pe formă pentru a osfărîma, frămînta, modela, pentru a-i imprima pecetea spiritului său comunicîndu-i entuziasmul, dorinţele – precum şi pasiunile sale. Lovind-o cu pumnii, însufleţind-o cu elocvenţa lui cam retorică, Rodin i-a lăsat neatinsă imaginea lirică. Rodin a înălţat bucata la complexitatea unui tot. Însă, după mai mulţi ani de luptă cu lutul, după ce a creat un univers, şi-a dat seama că acesta era fărîmiţat. I-a venit ideea să facă un plan de ansamblu. Forma aceasta risipită şi-a dorit-o monumentală. Ea însă nu i se supunea. Marele acord arhitectonic era pierdut de multă vreme. Toate aceste odrasle ale spiritului său au respins ideea de familie; voiau să se afirme separat, individual. *Poarta Infernului*? o utopie: torsul lipit de peretele de piatră îşi pierdea valoarea. în faţa tragediei, *Gînditorul* rămînea solitar. Bucăţile
monumentului nu se mai regăseau în fiorul cărnii.

După moartea lui Rodin, a venit Bourdelle. Bourdelle cu mîinile încă fremătînd de atingerea celui dintîi, a făcut un pas în lături, îndepărtînd comorile lud Periele, a căror decadenţă a ştiut s-o denunţe, Bourdelle a avut totuşi priceperea de a atrage atenţia asupra operelor arhaice şi a maeştrilor lor, adică a egiptenilor, a grecilor antici şi a romano-goti- cilor.

Am văzut, mai sus de Palermo, la Monreale, capiteluri unde se recunosc frunţile înguste, nasurile turtite, bărbiile proeminente şi gîtu- rile groase^ întîlnite la Bourdelle. Heracles este antic. Însă, prin noul său Heracles, Bourdelle ne învaţă să citim în formele anterioare.

Fără să ţină seamă de ce spun profesorii, el a denunţat idolatria frumuseţii înmulţind posibilităţile de comparaţie. Dar chiar şi el, zămis- litor de oameni şi de monştri, nu se încovoaie oare sub greutatea unor cunoştinţe pe care nu le poate uita? Ştie să aleagă, ştie să ia de la trecut, presimte ceea ce ar trebui să fie. însă cînd îl admirăm pe Pitagora de la Chartres sau îngerii de pe portalul Fecioarei, de la Notre-Dame, se simte tot ce i-a lipsit acestui himeric modelator care a făcut nefericita încercare să?asocieze vechiul cu noul. în îndrăznelile lui sînt încă prea multe urme din trecut, prea multe

reminiscenţe. Nu reuşesc deloc să surprind ceea ce este sigur în sculptura lui. Degeaba încerc să-i înţeleg unitatea: arhaismul triumfă cu eroism, arhaismul este prea evident. Opera lui este expresivă, tulburată, neliniştită. După ce a regăsit drumul, Bourdelle n-a izbutit întotdeauna să meargă pe el.

Continuitatea în volum, egalitatea în reliefuri, concepţia despre sculptura în spaţiu şi despre forma lucrată din interior, fără să se îngrijească de extravaganţele expresiei şi
de mişcările exagerate, au fost aduse de Aristide Maillol în opera lui calmă, susţinută, masivă. Dacă nu diminuează încercările acelui cercetător cam sumar al supra-omenescului, care este Bourdelle, efortul lui Maillol nu este totuşi mai puţin nou sau mai puţin necesar. Nu atît atitutinea este căutată. Maillol rupe dintr-o dată cu tradiţia directă a înaintaşilor, şi, mai curînd decît să caute efectul anticilor, le cere acestora să-l familiarizeze cu lucrurile. Se învîrte în jurul pietrei egiptene, pătrunde spiritul care însufleţea lucrul anticilor şi, înţe- legînd că acest spirit se deosebeşte de al nostru, atacă materia cu o simplitate instinctiv înnoitoare.

Să luăm, de pildă, un măr. Acolo unde Bourdelle caută să-i descopere un contur expresiv, accidente care reţin ochiul, o semnificaţie mai mult sau mai puţin izbitoare, Maillol, fără să piardă din vedere libertatea artei sau nevoia de a se exprima, doreşte să ducă această formă la maturitate. La el conturul mărului nu este prevăzut: el va fi rezultatul răbdării lui. Şi iată-l că realizează, în materie, un lucru comparabil cu cel al naturii; fructul se maturizează în mîinile lui; trebuie expus cu toate părţile în lumină, fiecare parte trebuie să capete valoarea ei, curba ei, densitate, să se înglobeze în tot. La nevoie, Maillol va suprima accidentul pentru ca ochiul nostru să perceapă mărul în ansamblul lui continuu. Dar dacă sculptorul acesta face o lucrare paralelă cu aceea a naturii, să nu credeţi că lucrarea este aidoma. El dă fructului forma pe care o vrea el; această formă pe care o vrea sănătoasă, rotunjită, o face să se nască sub armătura de fier, apoi o construieşte, o ordonează, tot prin modelare, o situează în spaţiu. Cînd o simte împlinită, cînd vede că dacă mai adăugă ceva, ar umfla-o prea tare,

se opreşte. Atunci fructul lui Maillol îşi atinge plenitudinea; lumina cade peste această bucată de pământ frământat între mîinile lui de om, o colorează scăldîndu-i relieful, dar fără să lupte din răsputeri cu umbra, aşa cum se vede adesea la Bourdelle.

Aceasta explică anumite atitudini repetate. „Maillol este foarte frumos, se spune, dar întotdeauna este cam acelaşi lucru". Eroare, o eroare aşa cum se face cu Cézanne, a cărui evoluţie o aminteşte pe aceea a lui Maillol. Aceasta se întîmplă întrucît noi nu mai ştim să vedem, ne-a dezvăţat că citim în formă. Iată ce înseamnă sculptura aprofundată, interiorizată, reîntoarsă la caracterul ei adevărat de solid produs pretutindeni cu rezultate la fel de fericite. Pentru prima oară de multă vreme, autorul se ascunde în loc să se afirme cu ostentaţie. Dintr-un act de umilinţă, omul se dă îndărăt pentru a lăsa forma să vorbească şi nu trăieşte decît prin ea. Cînd Aristide Maillol ne invită să ne întoarcem la simplitate, n-o mai recunoaştem oare ? Toate aceste nuduri planturoase îşi spun, este drept fără prea multă imaginaţie exterioară, bucuria de a trăi; ne salvează de la mizeria bolnăvicioasă. Iată, în sfîrşit, o formă care nu este sterilă, rotunjimi hrănitoare, înflorirea unui har divin Ca şi în pictura lui Renoir, în sculptura lui Maillol există o forţă sănătoasă, exuberanţa unei fericiri ce pare să se ignore.

SCHIŢĂ PANORAMICĂ

O formă apasă sau se decupează[113] în spaţiu. O putem atinge, măsura, ne putem învîrti în jurul ei. Este din ispos, lemn, piatră, bronz. Faţă de ochiul nostru, are situaţia unui obiect.

Esté însă o sculptură, adică o materie pe care omul a şlefuit-o, modelat-o, cioplit-o cu ciocanul sau dalta; i-a imprimat pecetea propriei lui concepţii.

îmi veţi spune că sculptura s-a născut dintr-o nevoie de

[113] Altădată n-am fi scris decît primul dintre aceste două verbe. În toate cazurile, sculptura era grea, apăsa, în timp ce astăzi parcă vrea să-şi ia zborul fiind făcută din materiale uşoare ca aluminiul pe care-l ciocăneşte Hajdu sau acele plăci de fier pe care Lard era le decupează şi le dispune în planuri; sau materialele aeriene ca nişte frunze care zboară şi freamătă din operele lui Calder.

reprezentare. Sînt de acord – în măsura în care ea este, în nişte bucăţi de materie solidă, concretizarea a ceea ce avem mai emotiv şi mai tainic în noi. Totuşi, această *prezentare* tinde în egală măsură să evoce şi să reproducă şi, dacă poate fi o imitaţie mai mult sau mai puţin apropiată de universul vizibil, cum a fost cazul, de pildă, la greci sau la italienii din Renaştere, ea poate fi şi o proiecţie a lumii interioare aşa cum a fost la romani sau la primitivi a căror realitate spirituală s-a opus realismului idealizat al clasicilor.
De o parte este ceea ce vede ochiul. De alta: ceea ce ştie spiritul. Între aceste două concepţii, sîntem înclinaţi astăzi s-o înţelegem mai bine pe a doua, ea corespunde nevoilor noastre, neîncrederii noastre în ceea ce este imitabil şi în mecanismul fabricaţiei.
Canonul, Antinous, divinizarea învelişului nostru corporal, sînt lucruri în care nu mai putem crede. Nu mai simţim imboldul eroismului conceput ca un absolut. Nu mai există Narcis ! Omul este repus în realitatea dură, în faţa necunoscutului, aşa cum necunoscut rămîne pentru el însuşi. Ceea ce se numeşte civilizaţie se întoarce împotriva lui şi-l paralizează. În faţa asalturilor bestiei mecanizate, ne aflăm încă total dezarmaţi.

Cum s-a născut sculptura? Din necesitatea de a ciopli săgeata şi de a grava, în peşteri, primele locuinţe, conturul animalelor cu care se hrănea omul? Nu s-a născut oare, mai curînd, din plăcerea magică de a bloca timpul în minutul etern, din nevoia de a perpetua imaginea a ceea ce piere? Probabil nu vom şti niciodată care a fost adevărata intenţie a primului scuip- tor, după cum nu ştim dacă pictura s-a născut într-adevăr din dorinţa unui îndrăgostit de a înscrie pe perete umbra dragostei sale. Lucrul pe care-l ştim cu siguranţă este acela că sculptorul, ca toţi artiştii, ca să se exprime, are nevoie să-şi făurească o tehnică strict adecvată scopurilor pe care le urmăreşte.

Am voibit despre frămîntarea tip „secolul al nouăsprezecelea“, stil „Carriére“ uneori, proprie lui Rodin. Am văzut că secolul sculptural începe cu Bourdelle şi Maillol. Apropiat în aparenţă de acesta din urmă, Manolo a lăsat o operă unde prospeţimile

sănătoase ale artei catalane ajung pînă la universalitate şi găsesc în noi un răsunet neaşteptat. Nu mai puţin seducători apar fermecătorul Joseph Barnard, suplul şi simplul Despiau, vcu busturi ce le amintesc pe acelea ale lui Donatello, portretistul Marcel Gimond, delicatul Robert Coutourier a cărui *femeie cu urciorul* are o mişcare foarte frumoasă.

În spatele lui Brâncuşi, a cărui personalitate domină această primă jumătate a secolului, se află, ca o lume tainică ce se desfăşoară, eşafodajele tulburătoare ale ucrainianului din Kiev, cu nume de explorator: Archipenko. Am avut revelaţia lui la Geneva, prin 1914, înainte ca manifestul futurismului să-mi îndrepte atenţia asupra sculpturilor lui Boccioni. Printre operele importante ale acestuia din urmă: *Antigraţios*, *Cap + Casă + Lumină*, *Muşchi în mişcare*, am remarcat-o mai ales pe aceea care poartă un titlu bergsonian: *Formă, poate, a unei sticle*; împreună cu *Golurile şi plinurile unui cap* ea este la originea opoziţiilor de concavităţi şi convexităţi ciocănite, atît de des reluate de atunci încoace. Boccioni a revendicat pentru sculptor dreptul de a da corp spaţiului care înconjoară obiectele şi luminii care le scaldă. Continuînd în plasticitatea ghipsului şi a bronzului experienţa începută de Cézanne, el adună cît mai multe sugestii dinamice într-o formă care, departe de a deveni flacără, destrămare sau fantomă, îşi păstrează densitatea organică. Fără îndoială va veni ziua cînd acest pionier revelator al expansiunii formei în spirală şi al materiei „elastice“ îşi va lua locul ce i se cuvine.

Nu putem vorbi de sculptură fără să ne ocupăm de pictorii care s-au ilustrat în această artă cu un deosebit succes: Renoir, ale cărui bronzuri din 1913—1916 – *Venera* şi *Judecata lui Paris* au opulenţa lui Maillol; Matisse şi Picasso care s-au manifestat cu autoritate în acest domeniu. Matisse a făcut peste cincizeci de sculpturi, pe care el le socotea ca nişte cercetări, auxiliare muncii sale de pictor, şi a căror elaborare se înşiră din 1899 pînă în 1935. Ghipsurile şi bronzurile acestea se disting, mai înainte de orice, printr-o luminoasă dispoziţie a planurilor şi o voinţă de deformare în scopul de a subordona totul unei *lecturi* clare, făcută cu ochiul; au exercitat, fără îndoială, o influenţă asupra lui

Picasso din *Omul cu iedul*, o statuie ce poate fi văzută astăzi într-o piaţă din Antibes. Şi, de vreme ce vorbim despre pictorii-sculptori, să nu-l uităm pe Modigliani, pe care Brâncuşi l-a învăţat să strîngă forma, s-o despoaie în capete care amintesc arta neagră şi pe aceea a vechilor cretani[114]. După Raymond Duchamp-Villon, care-şi concentrează expresia într-o formă strînsă, Jac- ques Lipchitz aduce cubismului densitatea volumului, însă fără răceală, fără exces de purism. Bronzurile lui (*Cîntecul vocalelor, Aurelia)* vădesc un simţ ascuţit al imaginaţiei plastice. În general, opera lui Lipchitz are un ca-

racter monumental, strict arhitectonic, foarte deosebit de producţiile fervente, febrile, eliptice ale lui Gargallo[115] şi de finele şi halucinantele construcţii ale lui Gonzalez, aceşti doi transfugi din Aragon şi Catalonia, experimentatori ai fierului şi ai forjei. Tot din materie lucrată, după consistenţa ei: lemn, lavă, granit, lacuri, Zadkin şi-a scos opera lui atît de variată ca invenţii şi în care, făcînd o alegere severă, s-ar putea constitui un ansamblu elocvent de forme tăiate în abanos. Ce să spunem despre Laurens şi despre formele lui^sco- rojite, contorsionate, uneori elegant decorative? despre Lipsi, despre germanul Karl Har- tung cu formele oarecum meteorice, despre argentiniana Alicia Penalba, despre englezii Moore, Chadwick şi Armitage?

În Elveţia, după generaţia lui Hermann Haller (care după 1900, a fost sculptorul „impresionist“ cel mai celebru din ţările germanice) după aceea a lui Arnold d'Altri, cu formele roase, se disting astăzi trei sculptori: Hans Aeschbacher, care-şi înscrie în lavă reliefurile lui colţuroase, Robert Müller care are obsesia ovalului, a excrescenţei, şi Erich Müller din Berna, ale cărui lemne cioplite reflectă lumina. Belgia, de la George Minne cu torsurile lui stilizate n-a mai avut un sculptor cu adevărat remarcabil;

[114] La numele lui Renoir, Matisse, Picasso şi Modigliani trebuie să adăugăm pe acelea ale pictorilor André Beaudin, Beckmann, Braque, Derain, Feininger, La Fresnaye, Kirchner, Kokoschka, Léger, Masson, Miro, Max Weber, Rik Wouters, Permeke care, începînd din 1900, au făcut cu toţii cercetări sculpturale mai mult sau mai puţin interesante.

[115] Despre Gargallo vezi: Pierre Courthion, *Gargallo*, Skira, 1937.

acelaşi lucru s-a întîmplat în Germania după Lehmbruch, renanul cu nudurile alungite şi care a fost elevul lui Maillol. Originar din Ungaria, Csaky îşi încarcă uneori blocurile cu un barochism mărunt ornamental. Mai există apoi rusul Pevsner, cu savantul lui constructivism-spaţial, care tinde să aereze volumul şi să regăsească sculpturii „echivalenţe de ordin matematic", grecul Tombros, italianul Marino Marini, obsedat de cal (nu de acela de la Parthenon, ci de acela ale cărui forme fuseseră deja schiţate, în pictură, de Edgar Degas), Marini, cu forma lui strînsă, de un tradiţionalism pur şi care, în Italia, este, incontestabil, cel mai mare dintre sculptorii din generaţia lui. Jean Arp, spirit ata- şant, pictor şi sculptor în acelaşi timp, obsedat de purism şi care pare să-şi fi găsit forma în simpla evocare a conturului. Format la şcoala dîrză a acelui jucător de şah care este autorul *Miresei dezbrăcate chiar de către celibatarii ei* (Marcel Duchamp), cam mitic, obsedat de posibilităţile unei evocări a spaţiului, Frenhofer, de o noutate absolută, riguros amestec de viclenie, asprime ţărănească, arhaism etnografic şi inspiraţie insolită, Alberto Giaco- metti, am mai văzut, este un căutător complicat. În sfîrşit, Calder, plăsmuitor al unei sculpturi căreia i-am putea spune vegetală.

Un alt sculptor: Gilioli născut pe malurile canalului Saint-Martin. Acest uriaş cumsecade, cu trăsăturile feţei mărite ca prin lupă, lucrează într-un atelier, aproape de spatele gării Mont- parnasse. Pornit de la o artă aproape imitativă (am văzut la el un mic bronz negru, foarte adunat şi puternic, din perioada de debut), acum ar vrea să atace un volum care să se împace cu arhitectura.

Mai sînt şi formele simple, concepute de Henri- Georges Adam[116], aproximaţiile ciopîrţite ale lui Germaine Richier, construcţiile decorative ale lui Stahli, lucrările în lemn ale lui Martin, arta desfăşurată, metalică, puţin în genul „liliac" a lui Cesar, plăsmuirile armonioase ale lui Consagra, ciopliturile lui Som- maruga, ansamblurile de particule metalice ale lui Kemeny. Apoi mai sînt, în

[116] Adam a făcut şi cartoane pentru tapiserii şi este şi un mare gravor. Lucrările pe tablă de cupru decupată au tăieturi foarte frumoase, negruri sonore.

sfîrşit, toţi căutătorii noi: Dodeigne, şi statuarul lui arhitectonic, Ipousteguy cam neocubist; Marta Pan, maghiara cu împanglicări graţioase; Fran- china care-şi afirmă originalitatea; Guadag- nucci şi marmorele lui cioplite, în care coifurile se opun curbelor savante, înainte de Hajdu şi de Lardera, eram pentru moment prizonierii unor părţi tăiate dintr-un ansamblu de *poate că*, sau ai unei repetări de forme învăţate, cu deosebirea că Muzeul de la Trocadero şi acela de Antichităţi Naţionale de la Saint-Germain-en-Laye înlocuiseră pentru unii —din cei mai recenţi —timpul petrecut cu folos prin muzeele Atenei, ale Romei şi ale Neapolului. Adesea, o stilizare analogă aceleia pe care o vedem în anumite picturi post- cubiste aducea în sculptură reţetele proaste. Pentru noi nu sînt valabile decît operele care distrug vechile clişee, aurăriile de piaţă publică, tot ce, în zilele noastre, aduce a dom, apoteoză or statuie. La ce servesc toate practicabilele acestea? Problema majoră nu este oare aceea de a introduce antisculpturalul în sculptură? Pentru a ajunge aici, trebuie să lucrezi departe de capodopere, departe de insulele lui Gauguin, departe de toate colecţiile care ne sînt arătate zilnic. Aceste muzee flotante aduc, în faţa învăţăcelului, un adevărat talmeş-balmeş de civilizaţii: grafiturile rupestre, insula Paştelui, Chartres, Vaticanul, Boud- dha, faraonii, mai ştiu şi eu ce? un cortegiu copleşitor, o defilare spectaculoasă. în această amestecătură, biata intenţie particulară a debutantului se îneacă aproape de la început; privirea lui îmbătrîneşte cu cîteva secole, spiritul lui şovăie în jurul a mii de realizări contradictorii. Nu credeţi că acesta ar putea fi păcatul capital al epocii noastre? Sau acela al lui Malraux, cînd scrie despre artă? Pocnim de eclectism, de bulimie. Ce n-am da ca să ne fie cu adevărat foame şi să ne înţelegem asupra unei singure particularităţi obsedante, pentru care am fi gata, cu riscul de a ne pierde, să ne zvîrlim în necunoscut! Noul comportă întotdeauna o mare parte de aventură şi de risc. De aceea simpatia noastră pentru încercările ce se fac sub ochii noştri nu va fi niciodată suficient de mare: cristaluri migăloase ieşite din mîna noastră, amestecuri ce dansează, imobilităţi foşnitoare care însufleţesc spaţiul, încercări îndrăzneţe de a capta la sursă izbucnirea vieţii.

CONSTANTIN BPANCU5I

„Forma nu trebuie să fie o monedă acceptată de toţi. Forma este o monedă pe care fiecare geniu îşi pune pecetea lui şi care-i poartă efigia proprie. Cînd moneda izbuteşte să fie acceptată, scopul artistului este atins. Dar dacă acceptarea esle impusă de către oficialitate, nu mai are nici o valoare, moneda devine fiduciată, aşa cum se întîmplă în orice operă mare, care şi-a cîştigat „idreptul de apariţie".

BRÂNCUŞI, tradiţie orala.

Prin glasul acestui ţăran român, care ne-a părăsit de curînd, inconştientul umanităţii vorbea un limbaj plastic cu o singulară semnificaţie. Cu Constantin Brâncuşi, vechiul fond de artă originar s-a ridicat la suprafaţa bronzului sau a pietrei, pentru ca, dincolo de vanitoasa semnătură, să-l manifeste pe individ cu ajutorul unei forme unice, adversară a standardului. La acest sculptor, cosmicul este atins printr-o puritate secundă, cucerită prin înfrîngerea tentaţiei – proprie acelui *în sine* romantic – de a părea, încă din 1906, Brâncuşi manifestă un fel de dispreţj* faţă de ceea ce este turnat, modelat, faţă de lutul moale ce se lasă modelat. Există la acest om, o dorinţă de a întîlni o rezistenţă pe care s-o înfrunte, voinţa de a merge *împotrivă.* El trebuie să cioplească, să prefacă în ţăndări duritatea elementară, sau s-o şlefuiască pînă la scurgerea limitei ei materiale şi trans- substanţierea într-o iradiaţie minunată. Este poetul care luptă activ împotriva opacităţii, cel care caută să depăşească circumscrisul la care nu se resemnează – ca sculptor – decît pentru a încerca să facă, dincolo de spaţiu şi de durată, o concreţiune a infinitului. Brâncuşi este timpul clocit sub formă de ou în palmele noastre, actul dragostei, care conţine atît amintirea primei fecundaţii cît şi făgăduiala unor dezvoltări mai înalte. Absent ca imagine *exterioară,* omul este prezent chiar în centrul actului poetic. El este pretutindeni, încălzind sculptura.

înălţată dincolo de orice descriere şi de orice intenţie spectaculară, forma brâncuşiană nu afe niciodată sterilitatea artei pentru artă. Aparent, este o formă în sine, dar care adună în- tr-un singur concentrat de substanţă, viaţa profundă a omului. Forma aceasta depăşeşte greutatea ei, propriile ei puteri; ea cheamă la existenţă spaţiul care o înconjoară şi pe trecătorul care o priveşte! Astfel, eliberînd sculptura de supunerea placidă în faţa luminii

naturale[117], Brâncuşi dă formei atinse de lumina lui, o putere comparabilă cu aceea a culorilor în pictură, încearcă să facă forma „capabilă de a primi lumina în toată materialitatea ei, pentru a o reda apoi, a o reflecta plină de viaţă“[118]. Aşa

[117] Alberto Giacometti, care nu s-a lăsat convertit de sculptura nonimitativă, o asimilează maşinilor fabricate dintr-o singură piesă, gata dintr-o dată pentru a servi. „O sculptură de Brâncuşi, sau cutare altă sculptură abstractă, ruginită, turtită, spartă, o pictură de Mondrian, pătată, înnegrită, ruptă, ce devin toate acestea? se întreabă Giacometii. Fac parte din aceeaşi lume ca sculptura chaldeeană, din lumea lui Rodin, a lui Rembrandt, sau aparţin unei lumi deosebite, situată foarte aproape de lumea maşinilor, a obiectelor, şi prin ce mai sînt ele sculpturi, picturi, şi prin ce, poate că nu mai sînt?" Aceste reflecţii duc la o meditaţie fructuoasă, şi ne fac să constatăm că cele mai bune opere ale lui Brâncuşi nu sînt acelea care par a fi fost aruncate de o maşină şi par că se pot rugini, deveni fiare vechi, ci acelea care au o formă ce poate suporta rugina sau degradarea, mai ales acelea cioplite în lemn sau marmură. La drept vorbind, nu abstracţia împrumută operei de artă această aparenţă de carcasă de maşină, ci mai curînd genul ciocănit, caracterul lucrului creat cu inexorabila finisare ce se dă pieselor utilitare prelucrate mecanic.

[118]Cuvintele între ghilimele aparţin lui V. G. Paleolog, care a scris despre Brâncuşi studiul cel mai complet şi cel mai pătrunzător: C. *Brâncuşi,* de V.G. Paleolog, Bucureşti, 1947,

că, pentru acest artist, sculptura va fi de acum înainte „creatoare de lumină“ şi nu „recepta- colul închis“ al acesteia.

Fără a căuta arhaismul estetizant, fără o dorinţă excesivă de simbolism, Brâncuşi ne repune într-o stare de animism. Este în el o reluare instinctivă a funcţiei elementare şi fabulatoare (şi aceasta ne ajută să înţelegem de ce sculptorul a ţinut să graveze pe mormîntul lui Rousseau- Vameşul, frate naiv al concepţiei sale mai evoluate, epitaful lui Apollinaire). Brâncuşi se întoarce la Verb, la starea în care ideile (care nu fuseseră încă otrăvite de intelectualism) nu erau despărţite de sursa lor, cînd gîndirea era acţiune. Totuşi Brâncuşi a fost apropiat de Mallarmé. Nu m-ar mira însă ca concepţia sculptorului s-o depăşească pe aceea a poetului care a făcut un absolut numai din poezia lui. Experienţa lui *Igitur* este refăcută de Brâncuşi, dacă vrem, dar pe un alt plan, mai puţin semeţ, mai concret, dîndu-i corp în elementar şi fără a mai fi ghidat nici de mecanismul sublimului, îndrăgit de Valéry şi de poetica Renaşterii.

Prin însăşi valoarea sa, această sculptură dobîndeşte o calitate transcendentă. Răbdarea înlătură în ea ceea ce se opune elanului. Odată depăşit Euclid, păşim într-o lume nouă – lumea noastră. Brâncuşi, reuşeşte să ne emoţioneze printr-o iradiere atotputernică a cioplirii sau a şlefuirii, prin reflecţiile luminii *sale*, flacără rece şi arzătoare în acelaşi timp, compactă şi totuşi extensibilă. Este lumina unui cristal, produs însă în asimetria fiinţei omeneşti, chipul unei aşteptări a cărei cauză trebuie s-o aflăm acum[119].

La Brâncuşi, se simte acceptarea izolării artistului în starea lui prezentă. Se mai simte şi o mare dorinţă de extindere către o artă mai generoasă, dacă nu *înţeleasă* (ceea ce, dacă nu există un hermetism voluntar, nu depinde de sculptor) cel puţin *expusă.* Marmură, bronz şlefuit, lemn de stejar bătrîn, totul, pînă

[119] Poate că la Brâncuşi se întîlneşte uneori nu un abandon, ci un fel de credinţă în gratuitatea excepţională şi supremă 327 a unei perfecţiuni naturale.

şi scobiturile, concavităţile, crăpăturile, sînt pline, dense, umplute, semnificative. Totul în această operă monumentală ne apropie de acel *Adam* adunat, strîns, care suportă antablamentul unei lumi din care o parte îi rămîne ascunsă, sau acea *Evă*, capsulă deschisă însămînţării. Şi mai este şi acea *Coloană infinită*, inelată, ascensională, şirag de mătănii.

Dar gata cu comentariile, să privim! Ne aflăm în faţa operei unui artist ce anunţă lumea viitoare, opera unui om în care s-au înfruntat, într-o puritate reflexivă, gravă, uluitoare, ritmurile creaţiei. în plus—lucru foarte rar – Brâncuşi a fost poate, în zilele noastre, singurul artist care, voit şi pe deplin, a reuşit să *descurajeze succesul*[120].

GONZALEZ ŞI GARGALLO

Doi artişti iberici, un catalan şi un aragonez, Julio Gonzales şi Pablo Gargallo au lăsat urme în sculptura ultimilor cincizeci de ani. Amîndoi au ciocănit şi au ars fierul. Amîndoi erau artişti puri, gata ia orice sacrificiu pentru a încerca să se apropie de o expresie de-o calitate foarte ascunsă. Pentru amîndoi, publicitatea, expoziţiile, faima nu aveau nici un sens.

Gonzales n-a avut bucuria să-şi vadă unica lui expoziţie personală. A avut loc la Paris, în 1952, la Muzeul de artă modernă, zece ani după moartea lui. Revela dintr-o dată un ansamblu

> de creaţii maturizate, fără a ţine seama de piaţa artistică.
>
> Cîtă puritate în invenţie, ce dragoste pentru dificultate! Iată un artist a cărei artă nomina- tivă s-a hrănit în întregime din observarea foarte ascuţită a naturii. Totul, la acest barcelonez sever se rezolvă într-o plasticitate care o aminteşte pe aceea la care a ajuns în pictură Juan Gris—ale cărui nume au aceleaşi iniţiale. Pentru Gonzales, creator al unor forme austere şi arzătoare, nu mai era vorba să reproducă atitudinea nu ştiu cărei *Femei cu coasa* („La

[120] „A trăit la Paris, Impasse Ronsin, aproape o jumătate de veac, ca un ţăran pe bucata lui de pămînt, fără slugi, dînd rareori cîte o petrecere modestă, cînd pregătea el singur ceva bunătăţi, le servea, avea grijă de muzică şi de dans" spune despre Brâncuşi Henri-Pierre Roché, care l-a cunoscut bine.

Mont- serrat"), ci de a sugera, prin unghiuri şi cercuri, curbe şi contracurbe, greutatea şi lipsa acesteia, fierbinţeala secerişului, răceala ameţelii.

Arta aceasta o simţim cum creşte —tulpină a unei flori ce nu se va veşteji. O vedem cum se răspîndeşte în infinitul de care ţine seamă. Spaţiul în jurul solidelor, priviţi-l ! face parte din sculptură, o dezvoltă şi o amplifică, îi dă privirea lui.

Ne aflăm în faţa unui desen armat, un desen în volume. Şi toate acestea, departe de a părea fructul unei înţelegeri, verificată prin prea multe calcule — sau chiar combinată cu iscusinţă – lasă să scape de sub rigoarea lor poezia nebunească a originalităţii.

Gargallo era, poate, mai puţin sălbatic. Se închidea totuşi, şi el, într-o mare singurătate, îl revăd, cu ciocanul în mînă, în faţa cuptorului, construindu-şi operele de fier care i-au adus faima. „Fiindcă lucrez cu ciocanul şi cu cleştele, îmi spunea el, unii dintre compatrioţii mei mă numesc *tinichigiul.* Şi parcă şi acum îi mai aud rîsul, rîsul acela interminabil, rîsul lui de astmatic.

Sub mîinile lui Gargallo, materia devenea atît de suplă, încît reda cu o surprinzătoare delicateţe dantela şi lucrurile cele mai fine. Tot ce era atins de el se însufleţea, căpăta o minunată mobilitate. Sculptura lui ritmată capătă uneori, s-ar spune, un sunet: este soră cu muzica **329** lui de Falia.

Prin faunii-femei, bacantele, dansatoarele, arle- chinii de metal sau piatră, sculptorul a reînviat focul barocului spaniol. Şi cîtă ştiinţă, ce acord al proporţiilor, ce expresie în acel *Cristos* în care Gargallo răsuceşte forma, o face să-şi părăsească realitatea şi o duce, după noaptea întunecată a simţurilor, la această a doua viaţă, aceea a artei, în care totul este volum, ritm, echilibru, semnificaţie spirituală.

HENRY MOORE

De mult timp, de la neoclasicul Flaxman, englezii nu mai avuseseră sculptori în stare să participe la o competiţie internaţională. Astăzi, Marea Britanie ocupă un loc de frunte printre popoarele care posedă o echipă de Torquemada ai formei. De curînd, am putut vedea, la Lon-

dra, afirmarea spiritualului Herbert Dalwood a cărui expresivă sculptură se învecina, în Holland Oark, cu aceea, colţuroasă, destul de construită a lui Chadwick. La loc de cinste se mai afla un Moore recent impregnat de un fel de heral- dism medieval.

Poate că Moore ar fi fost un adept al Renaşterii dacă n-ar fi simţit nevoia de a ataca sculptura tradiţională în volumul ei continuu. De aici rezultă la el lupta între un contur care rezistă şi o materie care ocupă în spaţiu o importanţă repartizată în centrul şi în interiorul formei, precum şi pe marginile ei. Această dualitate se regăseşte în desenele şi în picturile lui Moore, forme întinse, săpate cu intenţii cărora le-am putea zice chirurgicale, de parcă artistul ar căuta să atingă anumite profunzimi care nu se lasă văzute cu *ochiul liber*.

Cu toate acestea, există la Moore un aspect, „sfînta familie“ (mai ales în operele de mari dimensiuni !) pe care-l pîndeşte *femeia şezînd*, simbolul Renaşterii italiene, în care Moore ar vrea să vadă „forma universală căreia îi este condiţionat subconştientul întregii omeniri“.

Uneori, la acest sculptor din Yorkshire există ceva *moale, făcut cu putere*, ca uzura lăsată pe piatră sau pe lemn de către gestul repetat de o sută de mii de ori, de cine ştie ce uriaş cumsecade. Mai există şi ceva apăsat, bătut, în care ne străduim să căutăm piesa ce se poate adapta la forma matricială. Toate acestea alcătuiesc valoarea plastică, nu fără umor, elegantă în forma ei găurită, în acel *vacuum* spleenetic al lui Henry Moore.

În ceea ce mă priveşte, îmi place sculptura lui Moore cînd nu depăşeşte înălţimea de 21 inci (53,5 cm) şi lăţimea de 11 inci (27,9 cm): femeie în picioare ridicîndu-şi cutele preistorice ale şorţului, sau femeie întinsă, găurită ca un panou de tragere la ţintă. În general, opera aceasta mă duce cu gîndul la rocile acelea alpestre, lespezi mari roase şi săpate de ape, pe care ne aplecăm să bem şi care, fără a fi însuşi izvorul, sînt preţiosul receptacol al acestuia.

LARDERA ŞI HAJDU

Influenţată de transformările care ne-au modificat viaţa, nu se putea ca pictura să nu capete o expresie nouă a cărei realizare majoră am văzut-o la Nicolas de Stael; şi nici nu este de mirare că sculptura ni se pare astăzi transformată[1]. Eram atît de obişnuiţi s-o vedem sub

„De fapt, a spus Lardera la unul din congresele noastre (cel de la Veneţia, de la Fundaţia Cini, pe care am avut cinstea să-l prezidez alături de Lionello Venturi), în epoca noastră, sculptura n-a avut o dezvoltare comparabilă cu aceea a picturii. Întrucîtva problema ei era inactuală, deoarece, acceptînd datele sale tradiţionale, nu mai putea avea un loc în gîndirea omului şi o destinaţie în viaţa complexă din vremea noastră. Purta în ea limite aparent de netrecut: chipul omenesc, greutatea materială, forma închisă, infinitatea teoretică a profilelor care-o fărîmiţează în spaţiu". Însă anumite goluri au început să se precizeze, noi dezvoltări au început să se schiţeze. S-a înţeles că „sculptura putea fi redusă la o idee plastică ce putea fi evocată de un simplu fir, un fir care şi el putea fi mobil". Iar Lardera îşi formă de Ianus, pradă nu ştiu cărui joc de clarobscur, încît ne este greu să concepem că nu mai este tot acelaşi basorelief reprezentînd o *Venera* cu mii de cute, sau genunchiul avansat, neted şi lustruit, suprastrălucitor al unui michel-angelesc Moise.

Această artă a sculpturii, egiptenii o practicaseră totuşi ca nişte gravori în *intoilles?* în monumentele lor funerare. Şi dacă ne întoarcem şi mai în urmă, în monumentele arheologice, nu întîlnim oare o sculptură destul de

stranie? Ea îşi croieşte forma în materiile cele mai dure din care au sărit ţăndările în jur; se decupează şi se gravează, scoate din bronz motivele ei lovite cu ciocanul, toarnă în pământul ars roata înflăcărată a soarelui, cornul lunii, pasărea, mîna, săgeata amuletelor.

De aceea se înţelege destul de uşor că, într-o epocă de artă mai curînd nonimitativă, „abstractă“ cum se spune în mod fals, sculptura a încercat să se reînnoiască în nobilele figuri ale lui Gonzalez, căutările filiforme ale lui Giacometti, asamblajele fremătătoarelor elemente mobile ale lui Calder, formele mari ale lui Brâncuşi, dispersatoare de lumină. Pe urmele lor, printre cei care astăzi au depăşit vîrsta de patruzeci de ani, văd mai ales doi şefi de şcoală. Berto Lardera se ocupă de cercetările prin planuri. Preluînd de la cei mai vîrstnici arta decupajului, dar dîndu-i forţa deplină a expresiei artistice, Lardera trage din fier figuri pe care le îmbină sudîndu-le, răsucindu-le, aplicîndu-le, apropiindu-le sau despărţindu-le.

lămureşte propria sa idee despre sculptură cu ajutorul aceleia a unui Calder: „Nişte plăci de metal adesea vopsite, scrie el, creează prin mişcarea lor o fracţionare a luminii, pe care mai înainte sculptura n-o cunoscuse. Astfel, sculptura avea să-şi regăsească sensul ei adînc de artă vizuală, adresîndu-se mai curînd spiritului decît falselor reacţii ale instinctului necontrolat. Reducerea formei la două dimensiuni comporta eliminarea a două profile esenţiale şi atunci, se putea concentra asupra celorlalte maximum de intensitate expresivă”.

După ce trece surpriza produsă de vederea în spaţiu a acestor largi planuri tăiate în fier, ne dăm curînd seama că reunirea lor răspunde exigenţelor unei organizări interne care face din ele celule concentrate de materie însufleţită.

De ce, îmi vor spune unii, de ce să dăm numele de sculptură acestor prisme ajurate, alcătuite din planuri cu liniile ascuţite sau rotunjite, curbate sau tăioase în care privirea noastră se prinde ca sub o vrajă? De ce? Fiindcă ne aflăm în domeniul sculpturii pure, al artei situate în spaţiu, care la rîndul lui se califică în jurul materiei apăsătoare şi se califică în mod diferit după cum formează un element de atac sau de însoţire. Iată că, în jur, însuşi aerul capătă aparenţa unei figuri zgîriate, însufleţite, înmulţite de acest miez întărit care joacă rolul de catalizator.

În atelierul lui Lardera, în inima cartierului Falguiere, văd o pădure din aceste magnete metalice, purtătoare de farmece şi de gîndire. Mi se prezintă sub aparenţa primă de monştri cu care, în cele din urmă, mă obişnuiesc atît de tare încît nu mă mai pot lipsi de ei, am chiar nevoie de prezenţa lor, aici, în faţa mea, sub privirea mea: animale heraldice, sirene într-o luptă pe măsura omului, care-mi plac numai să fie destulă lumină ca să le văd (în acest timp, pe peretele de ghips alb, apare un basorelief pe un plan bicolor). Într-un stil nonimitativ, care nu cunoaşte răceala, Lardera se afirmă ca maestru al formelor colţuroase, al fremătării materiei dure[121].

Apoi trec la Etienne Hajdu, alt sculptor nebun după spaţiu şi a cărei operă, mai puţin oţelită decît aceea a lui Lardera, se află la polul opus al sculpturii. Hajdu încearcă sa împrumute volumelor sale fixe un fond evocator de mobilitate, un fond care să se poată compara cu valorile mării pe care plutește, vioaie, barca gîndirii şi a sensibilităţii. Formele lui de o mare sonoritate sînt bătute de el rînd pe rînd în arama roşcată sau în aluminiul argintiu. Din plăcile acestea enorme el scoate forme monumentale ce-ti sar în fată, linii ce se încrucişează, potire misterioase.

Arta lui Hadju se înrudeşte uneori foarte strîns cu aceea a lui Staël cînd caută elemente la scări deosebite ca bastoanele sau cuiele mari pe care artistul le presară ca o variaţie pe o suprafaţă coşcovită. Sau este acel *Cîmp de forţa,* relieful compus dintr-o îmbinare de particule de formă rotundă sau ovală pe care spectatorul îşi plimbă privirea.

În sculptura lui Hajdu există un fel de însuşire majoră a sculpturii prin pipăit. S-ar spune chiar că artistul a mers pînă la a prevedea posibilitatea de a transmite lorma pînă şi unui orb, posibilitatea de revelare a sculpturii chiar şi în întuneric. Însă ochiul sculptorului porunceşte mîinii care taie şi modelează în plină zi; în plină zi, Hajdu concepe imposibila dansatoare pe care-o trezeşte, în faţa lui, din lavă sau stalactită.

în timp ce Lardera se opreşte la planurile pe care le juxtapune, suprapune sau întiepătrunde, Hajdu este

[121] Aş vrea să nu uit acuarelele, colajele şi desenele lui Berto

preocupat de continuitatea volumului şi de trecerea lui de la claritatea luminoasă a convexului la umbrele cele mai mobile. Sculptura lui este nuanţată: are o tonalitate particulară. „Simt, îmi spunea Hajdu, simt nevoia de a regăsi culoarea (chiar în aceeaşi dimineaţă, şi fără să se fi înţeles dinainte, Lardera îmi făcuse acea confidenţă privitoare la dorinţa lui de a reveni la o sculpto-pictură).

Pentru Hajdu, evolufia naturală a artei pare să meargă de la simplu la compus. „Aşa merge viaţa, îmi spune el, de la celula unică la segmentare". Este sigur că după Brâncuşi, inven-

tatorul formei unice şi pure, sculptura tinde să-şi caute alte concepţii. Dacă Hajdu reia forma continuă dîndu-i un ritm sacadat şi trepidant, Lardera, dimpotrivă, o descompune în culori uniforme şi o situează în spaţiu, astfel încît volumele ei n-ar putea fi mîngîiate. Totul la acesta din urmă este rupt, plin de asperităţi, construit cu un contrapunct de suprafeţe, de verticale şi de orizontale. Un singur material: fierul, răsucit sau potolit, întins sau dantelat, şi ale cărui tăieturi rînduite şi juxtapuse ritmează ceea ce atîrnă greu şi ceea ce-şi ia zborul. Lardera şi Hajdu au amîndoi simţul monumentalului replasat în viaţă şi în natură. Astfel, aşa cum mi s-ar părea foarte potrivit, să văd în colţul unei case, ridieîndu-se enigmatica himeră a fierului decupat de unul din ei, emblemă a existenţei noastre agitate şi chinuite, nu m-ar mira să văd făcut de celălalt, pe peretele circular al unui baraj aplestru (şi aceasta, înainte de a fi prea tîrziu, înainte de a se capta în altfel energia) cîntecul curbelor şi al contra-curbelor vreunui psalm puternic, compus întru glorificarea muncii şi a fraternităţii[122].

[122] Din nefericire, acesta nu este decît un vis. Se ştie prea bine că autorităţile publice nu fac nimic şi nu pot face nimic pentru artele plastice, cel puţin în zilele noastre. Opera murală a lui Matisse s-a pierdut (s-a pierdut chiar şi una a lui Léger). Ca să ne întoarcem la sculptură, a fost pierdut Maillol din pieţele publice (în afară, este drept, de cele din Banyuls şi Perpignan). În schimb, i s-a comandat lui Landowski acea îngrozitoare *Sţînta Genoveva,* care necinsteşte perspectiva fluvială a Parisului, pe podul Tournelle (iar sculptorul a avut grijă să facă în aşa fel încît să nu-i poată fi dinamitată aşa-zisa lui sfîntă

CALDER SAU MIŞCAREA PERPETUĂ

Arta aceasta care a atîrnat întotdeauna greu, iat-o schimbată în tulpină cu frunze fremătătoare, mişcîndu-se la cea mai uşoară adiere, supremă ingeniozitate. Ceea ce Miro desenează la lumina luminărilor, în adînca noapte spaniolă, Calder, primul născut al unei arte a viitorului, presară peste capetele noastre. Este apa unui botez care izbuteşte să împace construcţia inginerului şi sufletul pădurii virgine. Căci tulpina, elevatorul metalic n-a ucis floarea care se desface şi se dezvoltă cu o originalitate mereu înnoită. Puse —încă jucării —la îndemîna omului, aceste aparente maşinării mă emoţionează şi-mi stîrnesc admiraţia. Calder îndrăzneşte să-l pună pe monstru în încurcătură, închistat în definiţia lui lapidară, cum va proceda esteticianul pentru a situa aceste fantezii deconcertante a căror invenţie ne place pentru simpla lor existenţă? Inutilităţi în aparenţă, venite din lumea utilului, ele sînt aici, ondulate, oscilante la cea mai mică ventilaţie. Este departe de a *maimuţări* aparatul de care se serveşte în calculele sale, ele sînt tot atîtea degete nerăbdătoare, mici focuri ce iscodesc noaptea spaţiului nostru de „lumini", roi vibrant de întrebări. Cum să nu fii mişcat de sinceritatea acestui lucru ars în cuptor, înşurubat, articulat, înlănţuit, sau agăţat cap la cap, cascade sau şuvoaie de tije, frunze întinse ca un nufăr de răbdarea umilă a unui muncitor ce pregăteşte minuni.

Ţin minte că pe Calder' l-am văzut pe vremuri în grupul „Abstracţie-Creaţie"; apoi, în 1932, printre motoarele ce pocneau şi zgomotele ventilatoarelor, cînd îşi expunea primele încercări la Galeria Vignon. Robust, un colos cumsecade, un copil mare zîmbind în toate felurile, răspîn- dea o irezistibilă simpatie. Obiectele lui *mobile,* la vremea aceea, nu se mişcau fără sprijinul motoarelor

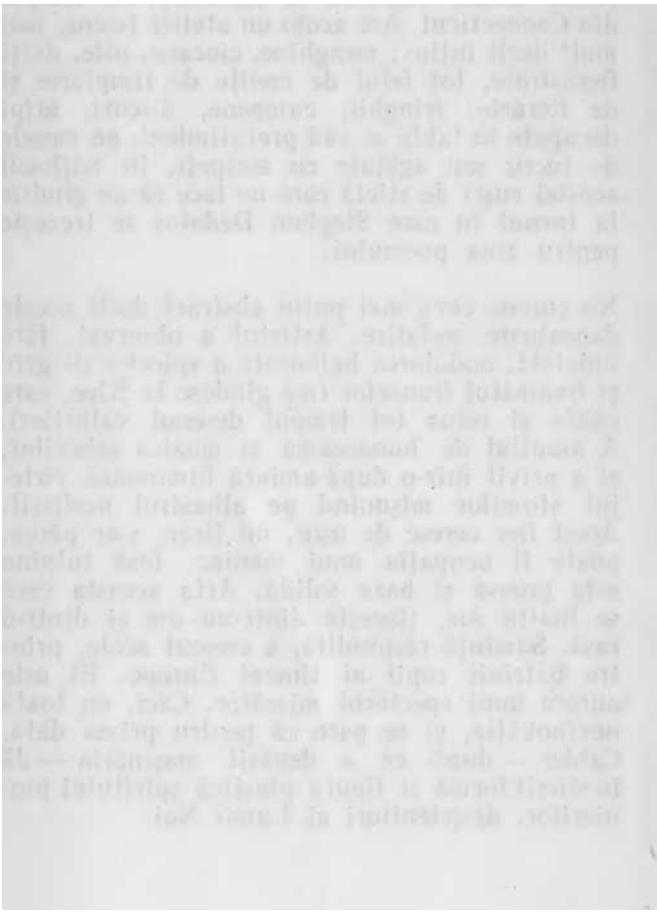
---

fără a arunca şi podul în aer). La fel se întîmplă şi cu organizările *oficiale* de expoziţii, cu muzeele şi cu relaţiile, chipurile, „culturale". Uitaţi-vă la muzeele dezorganizate, unde nu se poate niciodată vizita cumsecade o sală (vorbesc de Paris) colecţiile fiind deschise şi închise rînd pe rînd. Însă oamenii care frecventează muzeele sînt nişte inutili. Aceştia nu se duc la circiumă să pună la cale politica Franţei, la un pahar de vin !

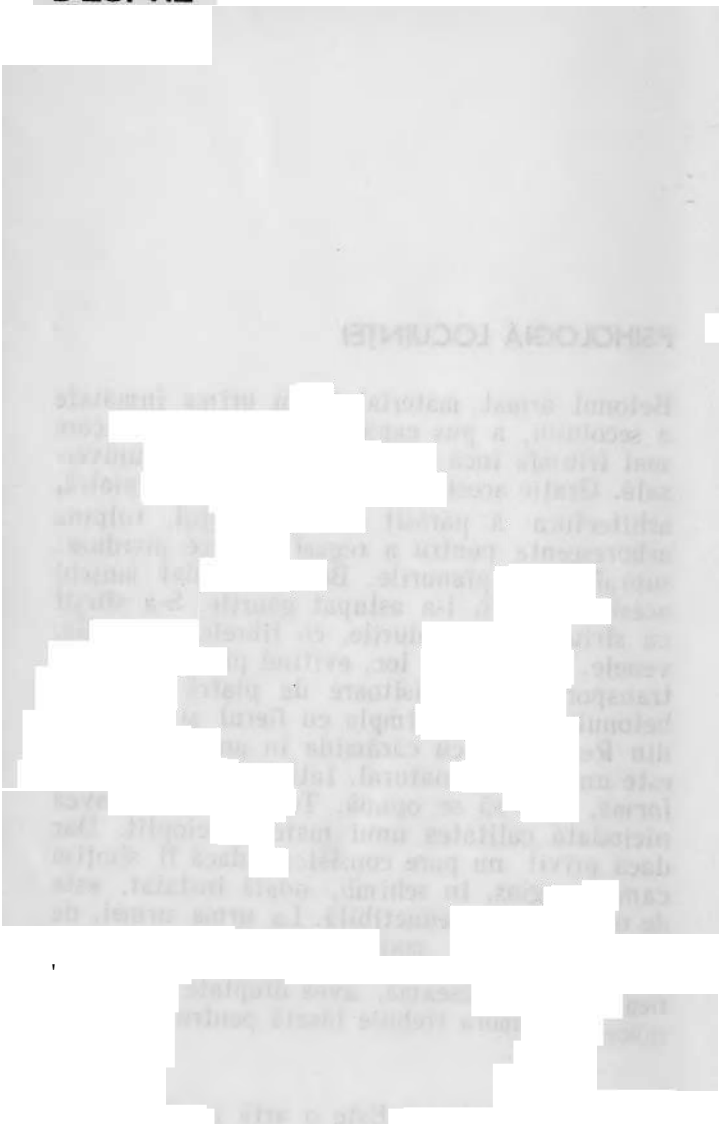
Arta vie va fi deci întotdeauna arta independentă. Nu este frumos, ba chiar foarte frumos că poate exista o artă independentă şi că artiştii dezinteresaţi pot lucra fără să moară 335 de foame?

electrice care acţionau figurile cu ajutorul roţilor şi al pistoanelor. În 1946, la Louis Carre, am regăsit aceste invenţii însă gata să se mişte, la cea mai mică suflare. Alături de aceste echilibre mişcătoare, făcute din pene şi plumb, constructorul (să-i spunem aşa, în lipsă de ceva mai potrivit), arăta ceea ce numea el *constelaţiile* sale, adică nişte opere cu mişcările hotărîte şi fixe cărora el le acordă un rol important în căutările lui.
Acum Calder lucrează la Roxbury, în cîmpia din Connecticut. Are acolo un atelier imens, mai mult decît întins; menghine, ciocane, pile, dălţi fierăstraie, tot felul de unelte de tîmplărie şi de fierărie: frînghii, cumpene, discuri, aripi decupate în tablă se văd pretutindeni, pe mesele de lucru sau agăţate cu scripeţi, în mijlocul acestei cuşti de sticlă care ne face să ne gîndim la turnul în care Stephen Dedalus se trezeşte pentru ziua poemului.

Nu cunosc ceva~mai puţin abstract decît aceste dansatoare metalice. Artistul a observat, fără îndoială, ondularea balansată a spicelor de grîu şi freamătul frunzelor (mă gîndesc la Klee, care căuta şi relua tot timpul desenul valurilor). A ascultat de bunăseamă şi muzica arborilor, şi a privit într-o după-amiază luminoasă vîrte- jul atomilor mişunînd pe albastrul nesfîrşit. Acest fier ceresc de uşor, un fleac, s-ar părea, poate fi ocupaţia unui maniac. Însă tulpina este groasă şi baza solidă. Arta aceasta care se înalţă sus, ţîşneşte dintr-un om şi dintr-o rasă. Sămînţă răspîndită, a crescut acolo, printre bătrînii copii ai tinerei Europe. El este aurora unui spectacol mişcător. Căci, cu toată nevinovăţia, şi se pare că pentru prima dată, Calder – după ce a depăşit maşinăria – dă în sfîrşit formă şi figură plastică spiritului pionierilor, desţelenitori ai Lumii Noi.



UN CUVÎNT DESPRE ARHITECTURĂ



PSIHOLOGIA LOCUINŢEI

Betonul armat, materialul din prima jumătate a secolului, a pus capăt înfloririi fierului care mai triumfa încă în 1900, la Expoziţia universală. Graţie acestui ciment amestecat cu piatră, arhitectura a părăsit cuşca, grilajul, tulpina arborescentă pentru a regăsi ceea ce pierduse: suprafaţa şi planurile. Betonul a dat muşchi acestei osaturi, i-a astupat găurile. S-a sfîrşit cu striurile, cu nodurile, cu fibrele, simţurile, venele. Fabricat pe loc, evitînd pînă în prezent transporturile costisitoare de piatră şi lemn, betonul (aşa se întîmpla cu fierul şi cu stucul din Renaştere, cu cărămida în antichitate) nu este un material natural. Iată-l gata să ia orice formă, fără să se opună. Turnat, nu va avea niciodată calitatea unui material cioplit. Dar dacă privit nu pare consistent, dacă îl simţim cam spongios, în schimb, odată instalat, este de o soliditate ireductibilă. La urma urmei, de ce am crede în materialele nobile? Auguste Perret, de bunăseamă, avea dreptate cînd spunea că marmora trebuie lăsată pentru vitrinele măcelăriilor.

Ce este arhitectura? Este o artă plastică care, prin însăşi funcţia ei, este în legătură directă
şi imediată cu societatea. Raţionalul, funcţionalul veghează la naşterea ei; din ele se naşte realizarea arhitectonică; ele formează o constrîn- gere asemeni rimei în versul regulat (ceea ce înseamnă că cer să fie depăşite). Însă această primă aservire explică de ce atîţia oameni care fac case nu se gîndesc decît la partea practică şi economică. Jacques Feyder îmi spunea despre cinematograf, meseria lui: „Este o întreprindere comercială care *poate* servi în scopuri artistice“. Aceste cuvinte s-ar putea aplica astăzi la această artă lăsată mult timp în părăsire: arhitectura.
Nu ne interesează decît lucrările acelora care, departe de a nu fi decît fabricanţi de acoperişuri şi de ziduri, arată o dorinţă de a contribui la rîndul lor la căutarea unui stil care să ne reprezinte. Şi mai este nevoie ca oamenii aceş- tia excepţionali să găsească în fruntea organizaţiilor civile sau religioase nişte „autorităţi“ care să-i sprijine cu competenţă şi, la nevoie, să-i apere. Cît despre cealaltă dificultate: lipsa de bani în bugetele statelor, pentru moment cade, întrucît avem de reconstruit, în

diferite ţări, ceea ce a distrus războiul. Sub acest nenorocit pretext, reconstrucţia ar putea realiza o operă minunată. însă raporturile sociale s-au mecanizat. între arhitect şi stat, există birourile. Funcţionarul, creatură abstractă, hrănită cu rapoarte şi statistici, a invadat lumea noastră. întreţinerea lui absoarbe aproape toţi banii de care ar trebui să dispunem pentru a construi. De aceea, o muncă de ansamblu se dovedeşte dificilă, cu atît mai mult cu cît populaţiile în democraţiile noastre, pentru moment, sînt departe de a fi în mod firesc apte să suscite o reînnoire a artei colective, şi să discearnă valoarea noilor edificii[123].

Arhitectura înseamnă Logos situat în dezordinea lui Pan. Este ordinea care-şi capătă valoarea din dezordinea înconjurătoare. „A locui, scrie Jean Balladur, înseamnă să iei o atitudine negativă împotriva a ceea ce este în afară şi prin aceasta, să te sileşti să-l negi, să fi în *interiorul* a ceva“[1]. După ce grădinile au fost rînduite în aşa fel, încît să se facă din ele un complement vegetal al arhitecturii, de ce n-am încerca azi să ne acomodăm la asprimea locului în care va fi ridicată ordinea arhitecturală, la acel *în afară* natural în mijlocul căreia se

---

[123] în domeniul reconstrucţiei, putem totuşi saluta efortul care a fost făcut în Franţa, de către Ministerul Reconstrucţiei, ajutat de către acest animator care este Pierre Dalloz. Planul general consista, pentru a evita orice dezorganizare şi orice eclectism, în a. încredinţa repunerea pe picioare..
a oraşelor bombardate sau distruse unui singur arhitect sau mai multora, care să se fi pus de acord asupra planului de ansamblu şi al stilului de adoptat. Astfel, Le Havre a putut fi reconstruit cu unitate sub direcţia lui Auguste Perret, împreună cu echipa sa. Mărturisesc că pînă în prezent am văzut cum se urîţeşte lumea din pricina unui cartier care înlocuia un altul, dărîmat. Pentru prima dată de multă vreme, anumite oraşe reconstruite s-au schimbat *în bine*, datorită acestui nou plan de urbanism. Acţiunea lui Pierre Dai loz (care reia, în oarecare măsură, activitatea vechilor intendenţi ai construcţiilor regale) a constat în regăsirea şi perpetuarea adevăratei tradiţii franceze mergînd pe urmele lui Auguste Perret, Le Corbusier şi a marilor arhitecţi din prima jumătate a acestui veac. Datorită perseverenţei sale, Dalloz a izbutit, cu ajutorul lui Claudius Petit şi a colaboratorilor acestuia, să respingă ideea perimată a arhitecturii oficiale pentru a pune la lucru, începînd cu 1948, noua generaţie de constructori. în ultimii ani, Franţa pare că se menţine în fruntea arhitecturii propriu-zise (pe care nu trebuie s-o confundăm cu construcţia) şi aceasta, în ciuda criminalei răspunderi privind lipsa de locuinţe. Este urmată de Italia, Finlanda (unde lucrările lui Alto au o valoare deosebită), Germania, Suedia, Danemarca, Olanda. în America se construiesc mai ales admirabile clădiri izolate ca Lini verşi tatea din Mexico şi General Motors la Detroit, însă nu întîlnim continuitate în arhitectura marilor ansambluri urbane.

[1] „Les Temps modernes”, nr. 41, noiembrie 1949,

va instala *înăuntrul? înăuntrul* a fost întotdeauna un refugiu. Mai întîi refugiu fizic, acoperiş şi zid, casa îl adăposteşte pe om de intemperiile cerului şi de primejdiile pămîntului. Dar suprema delectare pe care ne-o oferă este aceea de a ne face să zărim dinlăuntru ca spectator, cît mai multe din lucrurile înconjurătoare, cu posibilitatea de a deschide şi de a închide, după voie, uşile şi ferestrele, simbol al evaziunii, al creşterii percepţiilor. Din acest punct de vedere, arhitectura reflectă moravurile noastre. Un exces de ziduri face din cameră o închisoare. Un exces de deschideri (uşi şi ferestre) înspre afară face din ea un loc ameninţat. Funcţia armonioasă a locuinţei este aceea de a proteja fără să închidă.

Din punct de vedere psihologic, în conflictul actual al omenirii, arhitectura capătă un sens. Lucrările ei mari (poduri pacheboturi, baraje alpine, stadioane) sînt, mai înainte de toate, în epoca noastră, „lucrări de artă", adică operele unor mari ingineri. Valoarea adesea neîndoielnică a acestor construcţii nu trebuie diminuată. Însă în raporturile sale cu omul, în casă, de pildă, noua construcţie nu are oare tendinţa să pună uniformitatea funcţiei utilitare şi mecanizate, a locuitorului, înaintea necesităţilor, foarte speciale, ale vieţii lui intime? Să ai camera ta, să te izolezi de vecini, chiar şi de rude, nu este oare un semn de respect faţă de persoană şi de libertatea cuiva? Lumea întreagă să nu fie vîrîtă în acelaşi sac.
Chiar şi aşa, în locuinţele noastre, fără pivniţe şi fără poduri, ne simţim prost. Ce să mai spunem atunci de casa fără uşi, casa labirint, în care „înăuntrul" nu mai este despărţit de „afară". Astăzi, „înăuntrul" este mai mult decît oricînd un mijloc de apărare a individului împotriva *oricărei* ameninţări. Dar să băgăm de seamă: n-o vom amenaja decît în chip nefiresc, suprimînd ferestrele şi pregătind un *aer condiţionat*, epurat de praf, în prealabil, şi care va fi distribuit în funcţie de munca celui ce-o ocupă, cu ajutorul unei asepsii care nu va ţine seamă decît de randamentul material maxim şi nu de existenţa singulară şi de aspiraţiile dezinteresate ale locuitorului.

Ce s-a întîmplat în cursul ultimilor cincizeci de ani? Am văzut că piatra a fost înlocuită

pretutindeni de beton, cu materia lui prefabricată[124]. Zidul interior a dispărut aproape cu desă- vîrşire. S-a schimbat într-un perete subţire din carton sau din sticlă. în schimb, cîte progrese s-au făcut în ceea ce priveşte higiena, păstrarea ei şi suprimarea miilor de detalii practice care ne aserveau! Aici s-au făcut chiar excese. Lumina invadează totul, pînă şi fermele model, cu riscul de a ne face să uităm că, orbit de ¡radiaţia verii peste cîmpurile de cereale, ţăranul întors acasă are nevoie să se refugieze la umbra binefăcătoare, în răcoarea întunecoasă a pivniţei. Care este rolul arhitecturii în toate acestea? Ce chip capătă ea? Poate şi aici am încercat prea mult să *cubizăm.* Cum va fi casa de mîine? Mi s-a povestit că după o conferinţă a lui Corbusier pe această temă, arhitectul l-a întrebat pe Salvador Dali, care era în sală, cum vede el locuinţa viitorului. „Va fi moale şi păroasă“ a răspuns subtilul mucalit.

Dacă socotim arhitectura în raport cu viaţa interioară a omului (şi nu numai sub raportul vieţii lui de salariat) vom ajunge, în acest domeniu, să ne schimbăm aprecierile asupra operelor realizate în ultimii cincizeci de ani. Un Le Corbusier are, fără îndoială, mari calităţi. Ne amintim entuziasmul nostru la Expoziţia artelor decorative din 1925, în faţa pavi-

[124] Ni se pare potrivit să amintim aici calităţile oferite de beton, material pe care fraţii. Perret l-au inaugurat în 1899 printr-un „planşeu”, la Cazinoul municipal din Saint-Malo. Solid, capabil să slujească toate îndrăznelile construcţiei, betonulfarmat oferă, prin compoziţia lui, calităţi deosebite, foarte diferite de cele ale pietrei de construcţie. Datorită betonului, arhitectul nu mai este obligat să plaseze golul camerelor unul deasupra celuilalt, şi nici să asigure concordanţa zidurilor şi a ferestrelor. Şarpanta exterioară pierde mult din importanţa ei, de vreme ce întreaga locuinţă este susţinută de *osatura ei interioară* (stîlpi înalţi pe care se sprijină grinzi şi lespezi şi care o străpung de jos în sus). Această nouă anatomie a construcţiei, avea să deschidă arhitecturii multe posibilităţi. Simetria nu mai avea să fie regula obligatorie, ea va fi ruptă în favoarea comodităţilor şi a amenajării camerelor şi a ferestrelor. Cît despre balcon: construit din beton armat, nu mai are nevoie de sprijin.

Honului *Spiritul nou*[125]. Am stat cu toţii visători în faţa acestei case care satisfăcea atunci setea noastră de altceva, şi ne lăsa să credem în realizări adevărate şi durabile. Din nenorocire pentru el şi pentru noi, Le Corbusier a fost prea adesea silit să fie „un arhitect ce lucrează după plan". Aşa se face că lucrările lui, atît de ingenioase totuşi, păcătuiesc printr-un exces de poezie aseptică şi printr-un fel de nepăsare faţă de nevoile imediate ale vieţii (şi nu mă gîndesc numaidecît la ceea ce este practic). Cu el, trebuie întotdeauna să ne întoarcem la ceea ce ar fi trebuit să fie depăşit odată pentru totdeauna. Mă tem că anumite edificii ridicate de acest mare urbanist, vizionar radios al cetăţii viitorului, lucrări de foarte frumoase proporţii, nu au întotdeauna soliditatea lucrărilor fraţilor Perret (mă gîndesc mai ales la admirabilul teatru Champs-Elysées) sau a acelora pe'care Auguste Perret le-a realizat singur. Acestea din urmă se caracterizează prin soliditate, prin continuitate[126], ele şi-au găsit un loc în cartier şi în oraş.

Astăzi simţim cu toţii nevoia de a ne reface
0 lume interioară şi, prin urmare, o casă care,

[125] în 1917, cu trei ani înainte de apariţia revistei *Spiritul noUy* publicată de Ozenfant şi Le Corbusier, în Olanda apărea o altă publicaţie lunară, cu acelaşi caracter: *De Stijl.* Aceasta a fost prima care a apărat noul stil bazat pe geometrie. Colaboratorii ei, pictori şi arhitecţi, ne spune H. L.C. Jaffé, „ajungînd la culoarea primară şi la geometrie ca mijloace de expresie exacte şi obiective, nu permiteau nici un capriciu personal". Şi prietenul nostru notează pe drept cuvînt: „Caracterul revistei *Stijl* mi se pare fundamental calvinist". Revista *Catharsisa* lui Mondrian se opunea la această aplicare a artei care, pentru pictorul van Doesburg şi arhitectul Rietval, trebuie să ajungă, printr-un stil colectiv, să creeze „noi relaţii între artă şi societate" (Herbert Read).

[126] Alături de fraţii Perret şi Le Corbusier, să-i. mai numim cel puţin pe cîţiva din principalii arhitecţi din această jumătate de secol: Tony Garnier (Franţa), Oud şi Rietvelt (Olanda), Karl Moser (Elveţia), Gropius (Germania), François Frank (Austria), Mies van der Rohe şi Saarinen (Statele Unite), Perugini (Italia). Să mai menţionăm de asemenea, pentru începutul secolului, arhitectura „troglo-
345 dită" şi presuprarealistă a lui Gaudi (Catalonia).

servindu-ne în practicarea actelor noastre cotidiene să fie în acelaşi timp, şi mai ales, un refugiu împotriva atacurilor necontenite, îndreptate asupra persoanei noastre fizice şi morale. Am impresia că încercările lui Neutra şi ale arhitecţilor americani (în care interiorul, invadat de materiale brute, prea puţin şlefuite, se lasă pradă presiunilor din afară, naturii locului înconjurător: ape şi plante, ca să nu mai pun la socoteală extinderea vizibilităţii prin înmulţirea pereţilor de sticlă) nu sînt decît o distracţie de moment. Prin întoarcerea la un anumit pitoresc, la rustic, la climatologie, mi se pare că această arhitectură ne face să uităm, o dată mai mult, problema esenţială care cred că este următoarea: vom intra cu toţii într-o casă, care, asemenea aceleia a lui Dionisos din Siracuza, va avea o *ureche* şi un *ochi,* ce va îngădui tiranului care ne ameninţă *(Legiune* este numele lui) să spioneze mişcările noastre şi să ne asculte gîndurile cele mai ascunse? Vom ajunge cu toţii ca personajul lui Kafka condamnat iremediabil, orice ar face, de îndată ce se face *vinovat* de un gest sau de un gînd cît de cît individual? Sau, mai armonios, ne vom împărţi viaţa între casă şi agora, potrivit dreptei oscilaţii a condiţiei noastre de oameni? Arhitectura este o formă a moravurilor noastre. Ea poate înfăţişa obiceiurile noastre, şi se poate supune; le poate şi îndrepta, îmbunătăţi, substitui elanul marilor ei creatori care, în artele plastice, sînt oarecum ceea ce sînt moraliştii în literatură. Acest echilibru – care va fi întotdeauna întrucîtva ameninţat —între individ şi comunitate, şi care riscă astăzi să se strice în modul cel mai primejdios în favoarea numărului şi a cantităţii, prin rolul social al artei sale, arhitectul ar putea avea sarcina să-l menţină satisfăcînd dualitatea nevoilor omului, construind de o parte casa, de alta piaţa publică şi edificiile care le unesc. În această privinţă, mulţumindu-ne cu o concepţie unică, riscăm să ajungem la un foarte grav dezechilibru.

ARTIGAS ŞI CERAMICA DE LA 1900 PINA ASTĂZI

Arta focului a exercitat întotdeauna asupra mea o mare putere de seducţie. Poate că în mai mare măsură decît altele, ea rezumă creaţia artistică, această aventură a spiritului. Nu se pretează comentariilor searbede. Este arta mută prin excelenţă.
Ce va face omul pentru a determina acest concentrat de materii să conţină, apoi să exprime dorinţele lui? Nici cele mai savante calcule nu pot înlătura incertitudinea în legătură cu ceea ce iese din cuptor. Un hazard al focului face să devieze pasta cea mai bine pregătită. În timp ce sculptorul *vede* cum lumina îi fixează volumul în starea pe care o doreşte el, ceramis- tul nu este *în* cuptor, acest sfinx, în care numai focul, la urma urmei, hotărăşte forma şi strălucirea unei gresii. Căci aici, focul desăvîrşeşte forma, o colorează, o modelează, o umflă. Omul trebuie să-l înfrunte, să se împrietenească cu el, dar cu preţul cîtor riscuri ! De aceea *privirea* unui vas frumos este aceea a unui monstru domesticit.

Occidentul a neglijat ceramica în favoarea picturii, a sculpturii. Pînă acum europeanul n-a realizat în ceramică decit o artă minoră, sau aproape minoră; a văzut în ea un „articol“ de concurs, făcut din „moduri de întrebuinţare“, din „secrete de fabricaţie“ în timp ce,

pentru orientali, smalţul şi lutul au fost întotdeauna mijloace de a învinge o rezistenţă, de a se apropia de o perfecţiune. Ce valoare are ceramica de Delft, Deruta, Gubbio, Moustiers, Rouen, Marseille, Talavera, Alcora pe lîngă cel mai mărunt obiect de ceramică populară din China sau Japonia. Cît despre arta focului propriu- zisă, în Occident ea nu apare decît în secolul al XIX-lea, iar în Franţa apare odată cu Bigot, Delaherche, Chapelet, toţi formaţi sub influenţa gresiilor japoneze. Mai deschis înspre căutări. Metthey a avut ideea să-şi pună darul lui de ceramist în slujba pictorilor. A lucrat, printre alţii, cu Rouault şi cu Matisse, fără să arate însă, în partea care-i revenea, o personalitate suficient de solidă. Invidios, se pare, pe colaboratorii lui, s-a apucat să-şi împodobească singur lucrările: decoraţii mediocre. Este urmat de o pleiadă de ceramişti. În Franţa sînt Decoeur, Lenoble, Simmens, Serré, Cazaux; în Anglia Mac Murray şi cei din jurul lui. În Germania, în Cehoslovacia, cam peste tot, arta focului se răspîndeşte, Paul Bonifas, în Elveţia, François Quer în Spania, toţi lucrează la şcoala orientalilor. Cu toate acestea, fiind un apanaj mai curînd al artizanilor decît al artiştilor, ceramica nu este cel mai adesea decît o artă aplicată ce dă loc unor cercetări mai degrabă exterioare decît de adîncime.

Iată însă un Catalan: Joseph Llorens Artigas. Cu el ceramica îşi face adevărata intrare în arta occidentală. Şi, fără nici un fel de hiperbolă, salutăm în acest om profund dezinteresat, cu o foarte pură conştiinţă artistică, principalul artist al timpului nostru care s-a dăruit în întregime acestei nobile şi dificile creaţii. Artigas şi-a ales un scop şi mijloacele de a-l atinge. La Vitry-sur-Seine, pe masa din atelierul lui, rue de la Petite-Faucille – printre borcănelele cu vopsele, se află întotdeauna un vechi exemplar din teza lui, scrisă de mult, asupra smalţurilor în Egiptul antic.

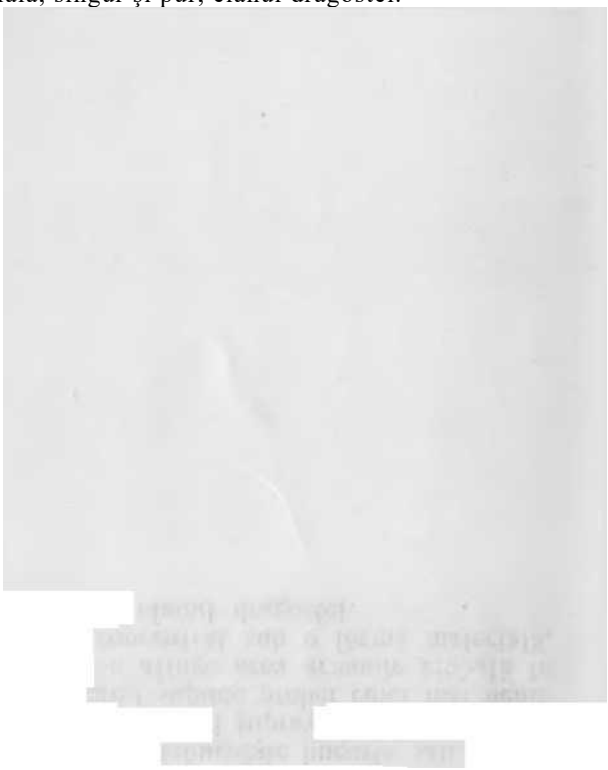
Artigas a dovedit şi el că poate lucra cu pictorii din vremea lui. Raoul Dufy, Albert Marquet, Juan Miro, Georges Braque i-au decorat rînd pe rînd obiectele (dar numai ca ilustratori, fără să minimalizeze partea ceramistului). Dar aceasta nu-i decît o joacă. Mai devreme sau mai tîrziu, aceşti pictori se vor întoarce la arta lor, pentru a se exprima pe deplin, în afara con-

strîngerii unei meserii care nu le aparţine şi care cere o răbdare superb anacronică. „Sînt gata, mi-a spus Artigas, să îndur nenorocirile meseriei mele. Trebuie s-o iau aşa cum ţăranul ia munca la cîmp, podgoreanul munca în vie, cu resemnare şi chiar humor“.

în ceea ce mă priveşte, nimic nu-mi place mai mult decît operele în care Artigas ne arată ce este al lui, şi nimic al lui. Vasele, oalele, cum aş putea vorbi despre ele? Trebuie să lăsăm ochii să alunece de-a lungul acestor pereţi bine modelaţi, pe care lumina se refractă sau ţîşneşte, luceşte pe formele pîntecoase, străluceşte pe gîtu- rile lungi, împrumută contururilor elanul lor. La început, totul pare că merge de la sine. Forma este de o simplitate aspră, aproape austeră, de o monumentalitate sobră. Culoarea smalţului acoperă aceste paste întărite cu o scoarţă netedă sau zgrunţuroasă, mată sau lucioasă: galben ca şofranul, verde închis, roşu strălucitor şi întunecat totodată. Te îndepărtezi. Te apropii. Priveşti din nou. Originalitatea, îndrăzneala acestei organizări se impun atunci treptat viziunii, gîndirii. Arta şi ştiinţa sînt aici strîns unite într-o singură mişcare ce rezumă starea puterilor noastre. Ştiinţa şi credinţa, necesitatea şi pura efuziune se confundă. Şi în acest amalgam pe care focul l-a fixat, regăsesc ceva din armonia universală. Totul capătă viaţă, aş spune chiar că se învîrteşte. Metalele, lutul în diferitele lor stări: oxizi, săruri, apar transmutate într-o materie misterioasă în care ceea ce lustruieşte şi roade, ceea ce stinge şi arde iese la suprafaţă, taină a unor sori de altădată, în grăuntele obsedant şi în valurile groase ale acestei lave incandescente, care totuşi s-a răcit. în faţa acestei arte capricioase, ompenetrabile, mă gîndesc la începutul şi sfîrşitul lumii.

Această oală este alcătuită din trei elemente: pămîntul cernut (chinezii, se spune, îl lăsau să putrezească mai bine de o sută de ani) din care se compune mai întîi de toate; apa cu care pămîntul a fost umezit, frămîntat, smălţuit; focul care a fixat forma şi culoarea. Aerul, în sfîrşit, care-l scaldă şi îl umple. Artigas a frămîntat acest condensat al universului nostru i-a dăruit sufletul lui, riscînd să dea greş (adesea amestecul în culori nu se face; pasta inegal coaptă se umflă în unele locuri). Căci

omul poate prevedea, însă lupta finală o dă orbeşte cu focul. Atunci izbucneşte bucuria sau mînia, toată pasiunea lui, îşi supraveghează rodul spiritului pe care-l supune probei celei mai nebuneşti pentru a atinge acea armonie globală în care apare, concentrat sub o formă materială, singur şi pur, elanul dragostei.



ELOGIUL INDIVIDUALITĂŢII

j\ rta este opusul stereotipului. De cînd a •*^apărut, arta

este mişcare. Nu există artă fixă. O artă de tip imuabil, o artă-maşină, fără variaţii neprevăzute, nu poate fi artă. Arta este copilul spiritual al omului. Matricea ei este individul. Chiar în perioadele cînd lucrul s-a făcut în echipe îndrumate de un meşter, variantele şi reînnoirile sale sînt mărturii ale etapelor străbătute. Grecii arhaici şi sculptorii Parthenonului au rupt cu arta hieratică şi masivă a Orientului, prin înălţarea eroică a formelor. Mai tîrziu, cînd s-a impus poetica creştină, timpanele portalurilor de la Vezelay şi Moissac arată trecerea de la arcul rotund la ogivă. De la lucrătorii cei mai mărunţi, şi în marea modestie a anonimatului, toţi şi-au semnat operele, unii prin semne cioplite în blocul de piatră, după înlăturarea bucăţilor de prisos, alţii, sculptorii propriu-zişi, imprimînd singulara lor pasiune corpului subţiat ca un fus al reginei din Saba sau surîsului derutant al acestui înger vagabond. Astfel, toţi au imprimat operei lor un elan particular, un stil ansamblului creat de ei.

întotdeauna artistul şi creează universul. Fie că opera lui este cuprinsă, sub o formă nonimita- tivă, printre ornamentele înghesuite ale unui evangheliar irlandez, cum este cartea lui Kells de pildă; fie că povesteşte vizual scene din Vechiul şi Noul Testament pe portalul bisericii din San Zeno; fie că se conformează sau nu regulilor superficiale de reprezentare (ceea ce nu ştirbeşte întru nimic libertatea ei internă de expresie), în fond este prea puţin important, cu condiţia ca aceasta să nu-i reducă în nici un fel posibilităţile plastice şi libertatea de expresie. De aceea, chiar dacă bizantinii au urmat anumite reguli exterioare, comparabile acelora ale *plein-chant-u\u[* din muzica gregoriană, chiar dacă au reluat, ca o reacţie la decadenţa elenistică, linia tăioasă şi virilă a scriiturii palestiniene pentru a-l figura pe Crist bine- cuvîntînd, aceasta n-a împiedicat tema să sufere *din interior*, de la individ la individ, cu colaborarea bisericii, variaţii şi transformări minunate. Vine apoi trecerea vestită de la romanic la gotic, zidul găurit de sculptorii francezi; iar la Florenţa, gestul emoţionant al lui Giotto, mare creator de ritmuri, vine în urma staticii riguroase a unui Berlinghieri ; la Sienna, suavitatea *Fecioarei cu lapte* se substituie expresiei sălbatice a maicii Domnului. Stilurile? Noi sîntem aceia care, mai tîrziu marcăm locul şi evoluţia lor în

cadastrul istoriei.
Numai partizanii academismului ar vrea ca arta să rămîriâ amestecată în ganga trecutului. Cei care vor să-l sileascâ pe artist să lucreze într-un stil impus, determinat dinlăuntru, sînt nişte impostori.
Într-o epocă lipsită de greutăţi, André Gide a putut scrie această frază destul de ambiguă: „Arta se naşte din constrîngere şi moare de libertate“. Ştiu foarte bine că, în marea sa probitate, Gide se gîndea la constrîngerea interioară, la ceea ce se face cu un efort deosebit şi, prin urmare, conferă rezultatului o valoare mai mare. Dar astăzi, într-o vreme cînd, în unele părţi libertatea individuală este ameninţată, nu sîntem oare înclinaţi să credem uneori contrariul?

Atîta timp cît constrîngerea porneşte de la artist, sînt de acord că este bună, şi chiar de dorit. Atîta timp cît pictorul sau sculptorul caută ceva ce este greu de găsit, ea este bună. Atîta timp cît este vorba să învingă vicleniile modelatorului sau „infernalele comodităţi ale pensulei", ea este bună. Dar susţin că este rea cînd reduce libertatea de expresie a creatorului, cînd vine de la un altul şi-i cere poetului o supunere oarbă, totală.

Nu există artă fără libertate! Cînd artistul nu mai poate da tabloului său culoarea şi forma ce-i sînt proprii, nu mai există creaţie.

Arta socială? Nu poate fi apărată decît cînd societatea însăşi a ajuns la un gust elevat, cînd este înclinată către artă (Grecia antică, Renaşterea; însă Atena, Florenţa, uităm prea adesea acest lucru, în ansamblul lumii erau ceea ce astăzi am numi *minorităţi).* Este totuşi important ca artistul să-şi aibă publicul său.

Iar artistul din vremea noastră tocmai aceasta nu are, un public al lui; îl are mai puţin decît oricînd, şi suferă din această pricină, înghesuit între o societate egoistă, agonizînd pe capitalul ei iluzoriu şi o aglomeraţie ca un furnicar ce tinde să-l lipsească de orice posibilitate de a fi altceva decît o fracţie cantitativă. De aici se trage singurătatea lui între o elită defunctă şi o colectivitate în mod fals angajată. Ţintă a defăimărilor grupurilor adverse, artistul rămîne aşadar un izolat, însă un izolat care pregăteşte formaţia nouă, un izolat care „rămîne un pur focar de lumină, care ştie că adevărul se propagă de la conştiinţă la conştiinţă"[127]. Ca atare, în relaţiile sale cu evenimentul, arta adevărată nu poate fi marcată de bucuriile sau grijile momentului decît în măsura în care aceste preocupări capătă o valoare într-adevăr universală. Arta nu este ştiinţă. Ea este făcută dintr-o succesiune de stiluri care are fiecare apogeul şi decadenţa lui.

[127] Louis Lavelle.

Am văzut statuete sumeriene, dezgropate în urma săpăturilor din Mesopotamia, şi care datează de mai multe mii de ani înaintea erei noastre. Stilul lor era, la un moment dat, la fel de decadent ca acela al răposatului Cabanei. Însă tensiunea aceasta între naşterea şi moartea unei inspiraţii, şi care se recunoaşte în tehnica ce-o slujeşte, este soarta firească a operelor spiritului: în nici un caz această tensiune n-ar putea fi provocată în mod artificial de o presiune străină funcţiei ce-i este proprie. Pentru a-şi exterioriza percepţia, pentru a-i da corp în granit sau pe pînză, artistul are nevoie să se simtă stăpîn absolut pe ceea ce înţelege el să facă în partea pur plastică a concepţiei sale. Un artist, oricine ar fi el, şi oricare ar fi ideile şi sentimentele de care este îmbibat secolul lui (estetica o majoritară a evului mediu, sau cea minoritară a romantismului), un artist trebuie dacă vrea să dea creaţiei sale maximum de rezonanţă, să salveze puterile vitale ale persoanei sale. Aşa i-am văzut pe romantici, epigoni ai barocilor, îmbrîncind tendinţele clasice, în timp ce acestea încremeneau în repetiţiile amorfe şi lipsite de vlagă. În momentul acela, era nevoie de o revoltă, de o ruptură, conştiinţa individuală trebuia să învingă gustul fad sau falsificat al colectivităţii.

în zilele noastre, nu mai putem rămîne nepăsători la impulsul interior prin care se elaborează eul. Ştim că, pe acest pămînt devenit prea mic, şi de pe care pornesc rachetele curiozităţii noastre cu pretenţie interplanetară, actul unui singur om sau al cîtorva poate avea urmări nemaipomenit de mari. Cum ar putea, fără să se înjosească, arta, produs al persoanei, să regăsească nişte „consumatori“ într-o colectivitate ajunsă atît de majoritară încît astăzi se adresează întregii lumi? Cum ar putea umanitatea, fără să recurgă la contrariul ei ucigător, să se vindece de acest straniu masochism care a luat aparenţa aglomeraţiei inevitabile, dacă nu prin
rezistenţa, oriunde se află un om pe lume, faţă de decăderea personalităţii?
Aceasta este ţinta noastră. Căci, dacă nu ne putem aştepta întotdeauna ca artistul să-şi sacrifice arta pentru o acţiune către care îl împinge pentru un moment alegerea sa sau

convingerile, acţiune de la care i se întîmplă să se eschiveze uneori (Michelangelo în faţa asediului Florenţei, Cézanne care, în 1870, face obiecţie de conştiinţă), acest om n-ar putea refuza lupta **în** ziua cînd s-ar face presiuni puternice asupra autonomiei de creaţie a fiecăruia.
De aceea, oricare ar fi convingerile sau iluziile noastre, pentru a împiedica aceasta, trebuie să fim gata, dacă e nevoie, să plătim.

LISTA ILUSTRAŢIILOR

1. BONNARD *Sufrageria cu vedere spre grădină.* 1925—1934. Col. Solomon R. Guggenheim, New York. Foto Giraudon.

2. LAPRADE *Femeie în negru.* Col. Mauert, Paris. Foto Giraudon.

3. VALLOTTON *Strada.* 1895.

4. VUILLARD *Salonul roşu.* 1903. Col. particulară. Foto Giraudon.

5. ANDRÉ DERAIN *Natură moartă cu pipă.* Col. Gold, Berlin. Foto E. Gobert.

6. POUGNY *Arlechinul cu mască.* 1950.

9. ALBERT MARQUET *Bulevardul Madeleine*, pe la 1923. Col. particulară. Foto Giraudon.

10. VAN DONGEN *Pariziana.* 1910. Marlborough Fine Art. Ltd. Londra.

11. RIK WOUTERS *Femeie şezîtid.* 1915. Muzeul din Gand. Foto A.C.L.

12. ROUAULT *Naşterea.* 1940—1948. Foto Laniepce.

13. DUFY *Concertul de Mozart.* 1952. Col. particulară, Paris. Foto Giraudon.

14. GEORGES BRAQUE *Natură moartă.* 1930. Foto Bulloz.

15. GLEIZES *Portretul unui medic militar*. 1914. Col. Guggenheim, New York. Foto Giraudon.

16. PICASSO *Omul cu chitara.* 1913. Col. particulară, Paris.

17. JUAN GRIS *Note muzicale.* 1914. Col. particulară, Paris. Foto Giraudon.

18. ANDRÉ LHOTE *Desertul* 1922.

19. FERNAND LÉGER *Oraşul.* 1919. Muzeul din Philadelphia, Col. Gallatin. Foto P. Mills şi fiul.

20. ROGER BISSIËRE *Compoziţie cu pasăre.* 1951. Col. dr. Blondin, Paris. Foto Hervochon.

21. LOUIS MARCOUSSIS *Barul din port.* 1913. Foto Marc Vaux.

22. LA FRESNAYE *Arhitectul.* 1914. Col. particulară. Foto Lanièpce.

23. ROBERT DELAUNAY *Portretul lui Philippe Sou- pault în faţa Turnului Eiffel y* (schiţă) 1922. Col. particulară, Paris.

24. JACQUES VILLON *La Bruniéy grădină de zarzavat.* 1914. Foto Galerie Louis Carré.

25. MALEVICI *Dimineaţa la ţară după ploaie,* 1911. Col. Guggen- heim, New York. Foto Giraudon.

26. FRANTISEK KUPKA *Nocturnă.* 1910. Foto Galerie Louis Carré.

27. MONDRIAN *Pictură.* Amsterdam. Foto Lanièpce.

28. SEVERINI *Bicicletă în soare.* 1957. Col. dr. Milhaud, Paris. Foto Giraudon.

29. EDVARD MUNCH *Strigătul.* Muzeul din Oslo. Foto Lanièpce.

30. HODLER *Noaptea.* Muzeul din Berna.

31. JACK B. YEATS *yyThot we may never meet again*

32. PERMEKE *Logodnicii.* 1923. Muzeul de arte frumoase din Bruxelles.

33. JAMES ENSOR *Scheletele disputindu-şi un spînzurat.* 1891. Muzeul Anvers. Copyright A.C.L.

34. KOKOSCHKA *Cavalerul rătăcitor.* 1915. Col. Guggenheim, New York. Foto Giraudon.

35. SOUTINE *Femeia cu pălărie.* Foto Giraudon.

36. CHAGALL *Fereastră spre oraş.* 1948. Foto Galerie Maeght.

37. KANDINSKY *în vîrţuri.* 1928

38. KURT SCHWITTERS *Linie roşie,* colaj. 1920. Foto Galerie Berggruen.

39. SCHLEMMER *Cinci persoane într-un culoar.* Muzeul Naţional din Amsterdam.

40. OTTO MEYER-AMDEN *Intrarea în clasă.*

41. KLEE *Grădină la P. H.* 1925. Col. particulară, Basel. Foto Hazan.

42. BAUCHANT *Fructe şi peisaj,* 1942. Galeria Jeanne Bucher. Foto Rogi-Andre.

43. ORNEORE METELLI *Sanctuarul.* Foto Atelier Eidenbenz.

44. LOUIS VIVIN *Le Sacré-Coeur.* Foto Galeria Livengood.
45. ROUSSEAU *Malurile Senei.* 1901. Col. particulară, Paris. Foto Lanièpce.
46. UTRILLO *Negustorul de vin de la Butte-Pinson la Mont- magntj,* 1907. Foto Vizzavono.
47. MODIGLIANI *Micuţa Marie.* 1918. Col. particulară, Basel. Foto Giraudon.
48. RENÉ AUBERJONOIS *Nuâ.* 1936.
49. GIORGIO MORANDI *Natură moartă.* 1942.
50. ELENA SCHI AVI *Natură moartă cu panglică,* pictură encaustica. 1956. Col. particulară, Paris.
51. JULES PASCIN *Două prietene.* 1922. Col. H. Pronche.
52. GROMAIRE *Drum cotit.* 1947. Foto Galeria Louis Carré.
53. ANDRÉ BEAUDIN *Vaporul de seară.* 1956. Foto Galeria Louise Leiris.
54. FRANCISCO BORÈS *Omul cu paharul.* 1938. Foto Louise Leiris.
55. GIORGIO DE CHIR ICO *Melancolie la Torino.* 1915.
56. MARCEL DUCHAMP *Nud coborînd scara.* Nr. 11. 1912. Philadelphia Muséum of Art.
57. MAX ERNST *Viziune provocată de cuvintele : tatăl nemişcat.* 1927. Foto Robert de Smet.
58. ANDRÉ MASSON *Figură.* 1926. Foto Galeria Jeanne Bûcher.
59. SALVADOR DALI *Moartea.* Foto Paul Facchetti.
60. YVES TANGUY *Zi de lîncezeală.* Muzeul de Artă Modernă din Paris. Foto Archives Photographiques.
61. ALBERTO GIACOMETTI *Pictură.* 1949. Foto Bulloz.
62. MIRÖ *Carnavalul arlechinilor.* 1924—1925. Muzeul de Arte frumoase din Buffalo. Foto Lanièpce.
63. FRANCIS GRUBER *Prevestirea iernii.* 1935. Muzeul Arras. Foto Marc Vaux.
64. ENRICO PRAM- POLINI *Pictură.* 1954.
65. LAPICQUE *Pictură.* 1946. Col. Pierre Cour th ion.
66. LE MOAL *Saint-Jean d'été.* 1955. Muzeul ce Artă Modernă din Paris. Foto Galerie de France.
67. ESTÈVE *Spalierul.* 1949. Col. particulară Paris. Foto Giraudon.
68. JEAN BAZAINE *Refluxul.* 1955.
69. TAL COAT *Peşti.* 1946. Foto Henri Bénézit.
70. MANESSIER *Noaptea.* 1956. Foto Galerie de France.
71. GARBELL *Pictură.* 1958. Foto Galeria Pierre.
72. SOULAGES *25 februarie* 1955. Foto Galerie de France.
73. HANS HARTUNG *Pictură.* 1956. Foto Galerie de France.
74. SEILER *Oslo*, guaşă. 1957. Col. Sigmund Hoftun, Oslo. Foto Galeria Roque.
75. POLIAKOFF *Pictură.* Col. d-nei Maillard, Paris. Foto Giraudon.
76. LÉON ZACK *Pictură.* Foto Marc Vaux.
77. FERNAND DUBUIS *Pictură.* 1957. Col. John Craven. Foto Galeria Craven.
78. GEORGES HILLAIREAU *Peisaj fantastic.* 1948. Col.

Pierre Cour th ion. Paris. Foto Giraudon.

79. FAUSTO PIRANDELLO *Prin ochelari.* 1956. Foto Giacomelli.

80. DE STAËL *Compoziţie în alb şi roşu.* 1949. Col. particulară, Paris. Foto Giraudon.

81. OSVALDO LICINI *Dragonul.* 1933. Foto Ferruzzi.

82. GUSTAVE BOLIN *Nud.* 1955. Col. d-nei Maillard, Paris. Foto Giraudon.

83. CHARLES ROLLIER *Stèle IX, roşu şi auriu.* 1955. Col. particulară, Paris. Foto Giraudon.

84. ANDRÉ COTTAVOZ *Fereastra albă.* 1957.

85. OLIVIER DEBRÉ *Pictură.* 1957. Foto Robert David.

86. JACQUES BUSSE *Cariera.* 1957.

87. PIERRE L ESI EUR *Atelier.* 1956.

88. AFRO *Vînătoarea submarină.* 1955. Col. Carnegie Institute, Pittsburgh. Foto Vasari.

89. JACQUES GERMAIN *Pictură.* 1956. Foto Giraudon.

90. BEN NICHOLSON *Compoziţie în galben.* 1949. Foto Studio Saint Ives Ltd.

91. WLADYSLAW STRZEMINSKI *Compoziţie cu soare.*

92. JACKSON POLLOCK *Insulele galbene.* 1952—1955. Courtesy Sidney Janis Gallery, New York. Foto Oliver Baker.

93. ARSHILE GORKY *Agonie.* 1947. Museum of Modern Art. New York.

94. MARIA JAREMA *Ritm$_y$* tempera. 1958. Foto Zaiks.

95. WILLIAM SCOTT *Abstracţie verticală*, 1957.

96. KUMI SUGAI *Onna.*

97. MARIE LAURENCIN *Petrecere la ţară* (prietenii lui Apollinaire), 1909. Col. particulară, Paris. Foto René-Jacques

98. ARISTIDE MAILLOL *Pomona.* Foto Bulloz.

99. OSSIP ZADKINE *Nud$_y$* stejar. Col. Pierre Courthion. Foto Karquel.

100. ANTOINE BOURDELLE *Penelopa*, bronz. 1908. Foto Bulloz.

101. JULIO GONZALEZ *Femeie coafîndu-se,* fier forjat. 1936. Museum of Modern Art. New York. Foto H. Guilbaud.

102. MANUEL MANOLO *Tînără fată ghemuită*, pă- mînt ars. 1925. Foto Galeria Louis Leiris.

103. LIPCHITZ *Natură moartă*, piatră policromă. 1921. Foto Marc Vaux.

104. KENNETH ARMITAGE *Figuri aşezate,* bronz. 1957. Col. Henry Moore, Much Hadham. Foto Lidbrooke.

105. UMBERTO BOCCIONI *Formă unică de continuitate în spaţiu*, bronz. 1913.

106. MARINO MARINI *Un cavaler,* bronz. 1955. Foto Fotogramma.

107. PABLO GARGALLO *Picadorul*, fier forjat. 1934. Col. particulară, Paris. Foto Giraudon.

108. NINO FRANCHINA *Victorie* (detaliu). 1958. Foto Ferruzzi.

109. BRÂNCUȘI *Eva.* 1921.

110. DUCHAMP-VILLON *Femeie șezînd*. Courtesy Yale University Art Gal- lery, Col. Societate anonimă.

111. HENRY MOORE *Familia*, 1944. Col. particulară. Foto Galeria Berggruen.

112. GASTON LACHAISE *Femeie în picioare*, bronz. 1932. Museum of Modern Art. New York.

113. BERTO LARDERA *Catedrala durerii*, nr. 1. 1954. Muzeul de Artă Modernă din Rio de Janeiro.

114. HAJDU *Sculptură*, aramă bătută. 1956.

115. Atelierul lui Alexandre Calder la Roxbury în Connecticui. 1957. Foto H. Matter.

116. GIGI GUADAGNUCCI *Sculptură, marmură tăiată.* Foto J. Michalon.

117. ARTIGAS *Oale de pămînt.* Foto Catalâ Roca.

INDICE DE NUME

Adam, Henri-Georges, 19 323.
Adoyan, Wostanig, 302 Aeschbacher,
Hans, 322 Afro, 17, 293 Alexandre,
Arsène, 41 Alexandre, Dr. Paul, 218
Alleyn, 279
Altdorfer, Albrecht, 249 Alto, 342
Altri, Arnold d', 322 Amiet, Cuno, 66,
167 Andresdottir, Gudmunda, 299
Apollinaire, Guillaume, 14, 41, 71,
73, 86, 106, 107, 108, 123, 130, 131,
135, 155, 158, 159, 194, 217, 232,
235, 238, 239, 258, 311, 327 Appel,
279 Aragon, L., 232, 235 Aralica,
304 Archimboldo, 289 Archipenko,
19, 108, 110, 320
Armitage, 322 Arp, Hans, 14, 15,
145, 187, 323
Arthaud, Antonin, 15, 196 Artigas,
Joseph, Llorens, 20, 348—351, 349,
350, 351
Asse, Geneviève, 279 Auberjonois,
René, 6, 13, **220—222**

Bakst, Léon, 309 Baidung, Hans, 249
Balia, 154, 162, 193 Balladur, Jean,
342 Balthus, 249 Barbazanges, 155
Bare de Bouteville, Le, 54 Barnes,
76, 178 Barr, Alfred, 141 Barrauld,
Maurice, 74 Barth, Wolf, 222
Basaldella, vezi Afro, 293 Bauchant,
12 Baudelaire, Charles, 134, 169,
174, 192 Baumeister, Willi, 147,
196
Baumgarten, Alexandre- Gottlieb,
146 Baur, Harry, 106 Bauret, Jean,
276

Bazaine, Jean, 17, 18, 160, 260, 263—265, 272, 287
Baziotes, William, 300
Beardsley, Aubry, 36 Beaudin, André, p. 13, 226, 228, 229, 321 Beckmann, Max, 10, 179, 321
Benda, Julien, 200 Bérard, Christian, 309 Berçot, 261
Berger, Jacques, 222 Berghe, Fritz van den, 11, 166, 260
Bergson, Henri, 41, 156, 162
Berlevi, 304 Berlinghieri, 355
Bernal, 226 Bernard, Emile, 108 Bernard, Joseph, 320
Bernheim-Jeune, 76, 154, 155
Bernini, Lorenzo, 161
Bielovucic, 147 Biette, 70
Bignou, 111 Bigot, Alexandre, 349 Bill, Max, 147 Bissière, 10, 127, 128
Bitran, 279
Blanchard, Maria, 310 Blanck, Arnold, 300 Bloy, Léon, 94
Boccioni, Umberto, 110, 152, 153, 154—156, 158, 161, 162, 193, 320 Boecklin, Arnold, 237 Bolin, Gustave, 17, 284, 287, 288 Bombois, Camille, 200 *367* Bongard, Madame, 155
Boniias, Paul, 349 Bonnard, Pierre, 8, 28, 32, 40, 54, 55, 56—60, 63, 65, 74, 139, 140, 169, 174, 211, 261, 262, 295, 296, 309 Bonnat, Léon, 168
Borés, 226—228 Bosch, Hieronymus, 171, 244
Bourdelle, Antoine, 19, 314—318, 320 Bourdil, André, 260 Bourget, Paul, 50 Boutet de Monvel, Louis- Maurice, 250 Bovey, Louis, 150 Brahms, Johannes, 172 Brancusi, Constantin, 19, 21,108, 217, 218, 256, 320, 321, 325—328, 331, 334
Braque, Georges, 9, 21, 41, 73, 74, 107, 108, 109, 110, 115—118, 124, 130, 134, 155, 160, 184, 185, 193, 238, 243, 262, 321, 350
Breton, André, 15, 232, 235, 251 Braianchon, Maurice, 250
Brodnicki, zis van Haardt, 261
Bruegel, cel Batrîn, 13, 171, 244 Bucher, Jeanne, 124, 256
Buffet, Bernard, 250 Burri, 193
Busse, Jacques, 17, 291

Cabanel, Alexandre, 357
Caillet, Henri, 279 Cailler, 208

Calcagno, 300 Calder, 302, 318, 323, 331, 336, 337 Callot, Jacques, 171, 250 Camillo, 70
Camion, Charles, 73, 74
Campendonk, Heinrich, 184, 185
Campigli, Massimo, 226 Canudo, Ricciotto, 41 Cappiello, 309
Caravaggio, Michelangelo, 126
Carco, Francis, 85, 86 Carlstrôm, 299
Carra, Carlo, 154 Carré, Louis, 337
Carrière, Eugène, 70, 253, 320
Cassandre, 309 Cassinari, Bruno, 279 Cazalis, Henry zis Jean Lahor, 54 Cazaux, 349
Celebonovic, Marko, 18, 304
Gelic, Stojan, 304 Cendrars, Bla ise, 41, 123, 163 César, ~323
Cézanne, Paul, 8, 13, 15, 20, 28, 32, 37, 40, 42, 58, 71, 72, 108, 110, 126, 136, 167, 174, 190, 195, 216, 222, 264, 265, 274, 300, 318, 320, 358
Qh'cfdwiçk,, 322, 330 Chagall,_ 11, 41,; 170—181 Chapelet, 349
Chaplin, Charlie, 243 Chapoval, 285
Charchoune, 260 Chardin, Jean-Baptiste- Siméon, 63, {;J^6,. 220 j
Charreau, Pierre, 309 Chassé, Charles, 64 Chastel, Roger, 260 Ch evreul, Michel-Eugène, 8, 132
Chopin, 68
Chirico, Giorgio de, 14, 15, 113, 220, 233, 235— 238, 310 Cingria, Charles-Albert, 222
Cirul, Mila, 102 Claudel, Paul, 33, 94, 157 Clot, 169
Clouzot, Marianne, 26 Cocteau, Jean, 157, 237, 251
Consagra, 323 Coppel, Jeanne, 193, 261 Coppola, Armando, 301 Corinth, Louis, 179 Corot, 89, 118, 131, 145, 170, 210 Cottavoz, 17, 294, 295
Courbet, Gustave, 7, 11, 79, 87, 94, 126, 236, 238, 248 "
Courtin, 26
Coutrot, Jean şi Annette, 132
Couturier, Robert, 320 Croce, Benedetto, 157 Curjel, Hans, 196 Czaky, 322

Dali, Salvador,.' 14., . 15,;46, . 233; 239—241, 344 . Dailoz, Pierre, * 341, ·342 D al wood, Hubert, 330 Dante, 9, 94
Dongen, Cornel ni, zis Kees van, 9, 86, 102, 103, 130, 167, 184,.;3,10

David, 126 Daumier, 91, 93
Debré, Olivier, 17, 289— 291
Decoeur, 349
Degas, 28, 50, 62, 66, 323
Delaberge, Auguste- Charles, 145, 147 Delacroix, Eugène, 11, 81, 114, 160, 241, 249, 265, 276
Delaherche, Auguste, 349
Delaunay, Robert, 73, 106, 108, i30, 131, 132—134, 141, 159, 184, 186, 193, 238
Delaunay, Sonia, 132, 134, 193
Delvaux, Charles, 250
Delvaux, Paul, 11, 15, 234 Denner, Balthazar, 170 Denis, Maurice, 7, 32, 54, 55, 56, 65, 88 Dioniso din Siracuza, 346 Derain, André, 9, 70, 71, 72, 73, 74, 86, 87—89, 107, 184, 274, 310 311 321
Descartes, 191 Desnos, 232
Despiaux, Charles, 320 Des prés, Suzanne, 153 Désirée, Jules, 171 Desvallières, Georges, 270
Deyrolles, 259 Diaghilev, Serghei, 89
Diderot, Denis, 100 Dodeigne, 323
Doesburg, Van, 147, 148, 345
Domela, 147 Donatello, 320 369
Dostoievski, 169, 195, 211
Druet, 71 Dubuffet, 301 Dubuis, Fernand, 17, 222, 273, 274
Duchamp, Marcel, 14,'15, 108, 131, 232, 233, 234, 238— 239, 323 Duchamp, Suzanne, 232 Duchamp-Villon, Raymond, 19, 131, 321
Dufour, 279 Dufresne, Charles, 122
Dufy, Raoul, 9, 21, 73, 87, 94—101, 130, 140, 155, 350
Dunikowski, 305 Dumitresco, Natalie, 261 Durand-Ruel, 54
Dutilleul, 275 Diirer, 97, 170

Eikaas, Ludvig, 299
Einstein, 36
Éluard, Paul, 37, 197, 228, 232 Ensor, 10, 11, 74, 166, 169, 171—174, 175 Ernst, Max, 14, 15, 232, 239— 241 Eschil, 141
Esseintes, Des, 144 Esteve, Maurice, 17, 18, 160, 260, 261—263, 272, 287
Estoppey, David, 251 Euclid, 327 Eve, Jean, 201 Evenepoel, Henri-Jacqucs- Edouard, 74

Falla, Manuel de, 329 Faure, Elie, 18, 41, 140, 178

Fautrier, 301 Feiler, Paul, 299 Feininger, Lyonel, 300, 321 Feito, Luis, 227 Fels, Florent, 86 Feneon, Felix, 41 Férat, Serge, 109 Feyder, Jacques, 341 Fichet, 279 Fierens, Paul, 175 Flaxman, Jean, 330 Fontana, 301 Forain, Jean-Louis, 50, 106 Fort, Paul, 158 Fouquet, 67, 208 Fra Angel ico, 95, 269 France, Anatole, 102 Franchina, 323 Francis, Sam, 301 Frank, François, 345 Fraser, Donald Hamilton, 299 Frénaud, André, 228 Freud, Siegmund, 36, 241 Füssli, Johann-Heinrich, 240

Gabo, 147 Garbell, Alexandre, 17, 268 Gargallo, Pablo, 322, 328—330 Garnier, Tony, 345 Gaudi, 36, 345 Gauguin, Paul, 13, 32, 42, 54, 56, 57, 72, 74, 126, 167, 201, 324 Geffroy, Gustave, 41, 55, 71, 261 Gellée, Claude, 101, 235 Géricault, Théodore, 11, 135, 281 Germain, Jacques, 17, 141, 293, 294 Gerowski, 305 Girlandaio, 275 Giacometti, Alberto, 14, 251—253, 323, 326, 331 Gide, André, 33, 355 Giannattasio, 154 Gilles, Werner, 196 Gilioli, 19, 323 Gimond, Marcel, 320 Gindertael, Roger van, 280 Giotto, 90, 95, 269, 355 Giraudoux, Jean, 237 Glarner, 300 Gleizes, Albert, 108, 109, 131, 147 Goethe, 101, 185 Gogh, Vincent van, 8, 13, 39, 71, 72, 73, 86, 88, 90, 95, 97, 137, 147, 167, 177, 178, 250, 257, 262, 269, 286 Goncearova, Natalia, 147 Gonzalez, Julio, 322, 328—330, 331 Gorky, Arshile, 301, 302 Gorki, Maxim, 18 Gorvel, 6, 217 Goya, Francisco, 46, 174 Grandville, 240 Greco, El, 37, 176, 179 Gris, Juan, 41, 108, 109, 110, 118, 119, 130, 160, 193, 228, 329 Gromaire, Marcel, 13, 140, 224, 225 Gropius, 300, 345 Grote, Ludwig, 185 Gruber, Francis, 14, 248— 250, 253

Guadagnucci, G., 323 Guérin, Charles, 70 Guggenheim, Solomon, 109 265, 269 Gundersen, 299

Haardt, Van, vezi Bro- dnicki, 261 Hajdu, Etienne, 18, 19, 20, 318, 324, 331—335 Haldas, Georges, 285 Haller, Hermann, 322 Hansen, Oskar, 305 Hartung, Hans, 271, 272 Hartung, Karl, 17, 271, 272, 322 Hastings, Béatrice, 218 Hatz, 299 Heckel, Erich, 167 Helleu, 40 Herbin, 147 Hervieu, Louise, 310 Hildebrand, Hans, 196 Hillaireau, Georges, 17, 260, 275, 276 Hindemith, 92 Hodler, Ferdinand, 65, 168—171, 179, 196 Hoffmann, 174 Hofmannstahl, Von, 233 Hogarth, 171 Holderen, 223 Hornung, Preben, 299 Hsiung, Ping-Ming, 304 Huber, Hermann, 196 Hundertwasser, 279 Huysmans, Joris-Karl, 143

Ibels, 54 Ingres, 37, 251 Ipousteguy, 323 Israëls, 102 Jacob, Max, 41, 86, 107, 218 Jaffé, H.-L.-C, 345 Jambon, 80 James, Henry, 262 Jammes, Francis, 55, 262 Janneau, Guillaume, 107 Janus, 37 Jarema, Maria, 305 Jarry, Alfred, 107 Jawlensky, Alexei von, 184, 185, 186, Jean, René, 137 Jeanneret, Le Corbusier, 160 Jeanson, Marc, 279 Jouffroy, Alain, 287 Journet, Charles, 96 Joyce, James, 51, 175 Julian, Academia, 76

Kafka, Franz, 196, 346 Kahn, Gustave, 41, 141 Kahnweiler, 22, 228 Kakusô, Okatura, 303 Kallos, 279 Kandinsky, Wassily, 184, 185, 186—188 Kanzan, Shimomura, 303 Keats, 282 Keller, Georges, 111 Kells, 354 Kemeny, 18, 305, 323 Kermadec, De, 260 Kern, Walter, 196 Kirchner, Ludwig, 10, 167 Kitagawa, Tamiji, 303 Klee, Paul, 15, 40, 51, 133, 140, 172, 185, 186, 188—193, 196, 222, 235, 259, 272, 280, 292, 300, 337

Koaths Karl, 300 Kobro, 304
Kobzdej, 305 Kokoschka, Oskar,
10, 178
Kolos-Vari, 260 Kooning, De, 300
Kos trow itsky, zis Guillaume
Apollinaire, 159 Kupka, Frank, 10,
131, 141, 142

La Bourdonnaye, 279 Lachaise,
Gaston, 302 Lacombe, Georges, 54,
55 La Fresnaye, Roger de, 41, 108,
124, 127, 130 131, 134—136, 140,
159 Landowski, 335 Lapicque,
Charles, 17, 266, 267
Laprade, Pierre, 8, 68, 310 Lardera,
Berto, 19, 193, 318, 324, 331—335
Laubies, 261, 280 Larionov, 147
Lassaigne, Jacques, 127 Laugier,
Henri, 43 Laurencin, Marie,
108,311, 312
Laurens, 101, 110, 193 226, 322
Lautreamont, 218, 257 Lautrec, 36,
50, 56,
169
Lavelle, Louis, 356 Leek, Van der,
147 Lecomte de Lisle, 141 Le
Corbusier, 143, 342, 344, 345
Le Fauconnier, 108, 109, 184
Léger, Fernand, 10, 21, 41, 107, 108,
120—123, 131, 163, 263, 305, 335
Legueult, 250 Lehmbruck, 322
Lemaire-Poussin, 235 Le Moal, 17,
269, 270 Lenoble, Emile, 349
Lesieur, Pierre, 17, 295, 296
Level, Maurice, 76 Levis-Manos,
Guy, 260 Limbourg, Les, 67, 208
Lichtenberg, Georges- Christophe,
174 Lhote, André, 10, 108,
125—127, 134, 300 Lipchitz,
Jacques, 19, 321 Lipsi, 322
Lissitzky, 147 Longhi, Roberto,
156 Lorjou, 250
Lorrain, Claude-Gellée,
11, 131 Lowry, L.-S., 299
Luce, Maximilien, 32, 156, 161
Lugne-Poe, 153 Lundquist,
Evert, 299 Lurçat, Jean, 226

Mac Greevy, 175 Mac-Orlan,
Pierre, 85 Macke, August, 185,
186 Magnelli, 193 Maillol,
Aristide, 19, 54, 55, 314—318,
320, 321, 322, 335 Maeght,
Aimé, 260

Malevici, Kasimir, 10, 110 141 – 143, 147, 148, 274, 304
Mallarmé, Stéphane, 32, 54, 81, 200, 228 Malraux, André, 34, 324 Manessier, 17, 269, 270 Manet, Edouard, 7, 11, 72
Manguin, Henri-Charles, 71, 74 Manolo, 19, 217 Marc, Franz, 184, 185,186
Marcoussin, Louis, 10, 108, 123—125 Marfaing, 279
Marée, Hans von, 195 Marin, John, 300 Marinetti, F.-T., 153, 154 155, 159 Marini, Marino, 19, 322, 323
Marinot, Maurice, 74
Marita în, 41, 180
Marque, 70
Marquet, Albert, 9, 40, 73, 74, 310,350 Masson, André, 14, 15, 226, 241, 242, 267, 321
Marx, Roger, 41 Masaccio, 94
Matisse, Henri, 9, 21, 40, 70, 71, 73—83, 87, 90, 93, 94, 103, 108, 114 130, 140, 160, 167, 174, 184, 189, 192, 193, 211, 228, 241,243, 296, 300, 309, 310,321, 335, 349
Matta, 300 Magritte, René, 14 373 Meissonien, 241
Méliès, Georges, 203 Mercereau, Alexandre, 141 Metelli, Orneore, 201, 208, 209
Metthey, André, 349 Metzinger, 108, 109, 131 Meunier, Constantin, 32 Meyer, Franz, 195 Meyer, Paul, 196 Meyer-Amden, Otto, 195— 197
Michelangelo, 240, 315, 358
Miguishi, Setzuko, 303 Miller, 302 Milunovie, Milo, 304
Minne, Georges, 322 Mirbeau, Octave, 64 Miró, Joan, 14, 15,^16, 193, 243, 244, 245, 321, 336, 350
Modigliani, Amedeo, 6, 11, 13, 32, 41, 216—219, 321 Moholy-Nagy, 147 Moilliet, Louis, 222
Mondrian, 10, 132, 141, 142, 145—150, 187, 280, 281, 298, 304, 326 345 Monet, Claude, 28, 41, 42, 72, 302
Moore, Henry, 19, 299, 322, 330, 331 Mcrandi, Giorgio, 13, 219, 82—84, 274, 220, 250
Moreau, Gustave, 40, 70 71, 87, 127 Moreau, Luc-Albert, 310 Morrice, James-Wilson, 74 Morris, Carl, 300
Mortensen, 259 Moser, Karl, 345

Moser, Wilfried, 222 Moss, 147
Mozart, 97 Mubin, 279 Müller,
Frédéric, 222 Müller, Robert, 322
Müller, Erich, 322 Munch, Edvard,
10, 20,
166, 167—171 Münter,
Gabriele, 185 Murray, Mac,
349

Nanteuil, Cél est în, 240
Natanson, Thadée, 41 Néjad, 279
Neutra, 346
Nicholson, Ben, 18, 149, 298
Nietzsche, Fredrich, 234 Nikifor,
201, 305 Nolde, Emile, 10, 21,
167, 168 Novalis,
190, 191 Nowosielski, 305

Oda, Koki, 303 Oka, Shikanosuke,
303 Okada, Kenzo, 300 Okamoto,
303 Oppenheim, Meret, 233
Oppenheimer, Robert, 52, 233
Ouborg, 279 Oud, 148, 345
Ouméhara, Rynzaburo, 303
Ozenfant, Amédée, 143, 149, 160,
345

Pacioli, Luca, 131 Paleolog, V.-G.,
19, 256, 326
Palmer, Samuel, 299 Pan, Marta,
323
Pantaleoni, 279 Papini,
159
Pascin, 13, 74, 222— 224, 2
Pasmore, Victor, 18, 299 Patrice,
280 Paulhan, Jean, 301 Pechstein,
Max, 167—168 Péguy, Charles, 40,
47 Penalba, Alicia, 322 Pérel, 275
Permeke, 10, 166, 174,
175, 321 Perret, Auguste, 340,
342, 344, 345 Perugini, 345 Petit,
Claudius, 342 Pevsner, 322
Peyronnet, Dominique, 12, 200

Pfriem, Bernard, 300 Philippe,
Charles-Louis, 32 Picabia,
Francis, 15, 16, 232
Picasso, Pablo, 9, 20, 32, 36,
37—39, 41, 44, 51 56, 65, 86,
91, 102, 106 107, 108, 109—
115, 117 118,124, 130, 134,
140,
155, 156,159, 160,
184,
185, 192,193, 203,
211,
217, 218, 243
Pignon, 260 Piot,
René, 54
Piper, Reinhard, 184, 185
Pirandello, Fausto, 278
Piranèse, Jean-Baptiste, 291
Poe, Edgar, 233, 253 Poiret,
Paul, 98 Poliakoff, 17, 272, 273
Pollock Jackson, 17, 18, 280,
300—302

Pol tin, 54 Portinari, 250
Pougny, 8, 67 Poussin, Nicolas, 11, 37, 88, 90, 97, 111, 121 126, 136 Prampolini, Enrico, 110 154, 163 Prassinos, Mario, 280 Princet, 107
Proud'hon, Pierre-Joseph, Proust, Marcel, 99, 102, 116
Przybos, Julian, 304 Puvis, de Chavannes, 55, 250
Puy, Jean, 70, 71, 74, 130

Quer, François, 349 Quizet, 309

Ragon, Michel, 270 Ranson, Paul, 54, 55 Rafael, 106 Rasica, Bozidar, 304 Raymond, Marie, 261 Ray, Man, 14, 15, 16, 232, 260 Raynal, Maurice, 41, 107
Raza, 279 Read, Herbert, 345
Redon, Odilon, 54, 55, 170, 196
Reggiani, Mauro, 279 Reichel, 196
Rembrandt, 90, 91, 94, 95, 126, 133, 138, 176, 262, 269, 326
Renard, Jules, 65 Renduel, Eugène, 234 René, Galeria Denise, 259
Renoir, 28, 32, 40, 42, 375 50, 58, 99, 318, 321
Renquist, Torsten, 299 Restany, Pierre, 267 Reuillard, Gabriel, 107
Reverdy, Pierre, 41 Reybeirolles, 250 Rezvani, 279 R ibemont-Dessa ignés, Georges, 232 Richier, Germaine, 19, 323 Richter, Hans, 196, 232 Riet veld, 148, 345 Rilke, 223
Rimbaud, Arthur, 203, 235, 257
Rimbert, René, 12, 201 Riopelle, 279, 280 Rivera, Diego, 109, 301
Roché, H.-P., 238, 328 Rodin, 19, 28, 40, 315, 320, 326 Rohe, Mies van der, 345 Rollier, Charles, 17, 222, 292, 295 Romiti, Sergio, 279 Rosai, Ottone, 220
Rosenberg, Paul, 120
Rosoman, Léonard, 299
Rouault, Georges, 9, 11, 28, 32, 40, 70, 71, 89— 96, 130, 140, 166, 176, 180, 184, 186, 269, 272, 300, 349 Rousseau, Vameşul, Henri 11, 71, 122, 132, 184, 201—206, 208, 217, 300, 327
Roussel, K.-X., 54, 55,65
Rouveyre, André, 50, 83
Rubens, 172, 237 Runge, Otto, 185 Rupf, 108 Ruskin, 175 Russolo, 154

Saarinen, 345 Saint-Saëns, Marc, 226 Salmon, André, 9, 41, 86, 87, 106, 155, 217 Sandberg, 147, 149 Santomaso, 279 Sarrade, Genevieve, 261 Sauvage, Marcel, 85 Schiavi, Elena, 250, 251 Sehlemmer, Oskar, 195—197 Schmidt, Georg, 196 Schmidt-Rottluf, Karl, 167 Schônberg, Arnold, 184 Schwitters, Kurt, 9, 110, 193, 194, 232, 243 Scott, William, 299 Segonzac, Dunoyer de, 26, 311 Seiler, Hans, 17, 273, 274 Seligmann, Kurt, 147, 233 Serré, 349 Sérusier, Paul, 78, 54, 55, 56, 57 Seuphor, Michel, 143, 148 Seurat, 28, 39, 42, 64, 124, 127, 132, 138, 153, 195 264, 293, 303 Severini, Gino, 110, 152, 153—162, 193, 220 Shann, Ben, 300 Shaw, 300 Siegfried, André, 256 Signac, Paul, 71 Silva, Vieira da, 260 Sima, Joseph, 261 Simmens, 349 Singier, 270 Sisley, 42, 72 Smith, Jack, 299 Soffici, Ardengo, 154, 159, 193 Soldati, 147 Sommaruga, 323 Soulages, 17, 269—271 Soupault, 232 Souriau, Etienne, 209 Soutine, 11, 32, 41, 176— 178, 279 Staël, Nicolas de, 17, 141, 193, 239, 275, 276, 278, 281—286, 288, 290, 299, 331, 334. Stahl i, 323 Starobinski, Jean, 296 Stchoukine, 76 Stein, Les, 76 Stein, Peter, 222 Steinbeck, 300 Steinlen, 32 Stendhal, 100, 228 Stravinsky, 114 Starzynski, Julius, 305 Strindberg, August, 166, 168 Strzeminski, Wladislas, 18, 147, 304 Stupica, 304 Sugai, Kumi, 303 Survage, Léopold, Sweeney, J.-J., 239 Sutherland, Graham, 18, 298, 299 Szenes, 18

Taeuber-Arp, Sophie, 147 Takabatake, Tatsushiro, 303 Tal-Coat, 17, 267, 268 Tamaoky, Masatoski, 303 Tamayo, Rufino, 18, 301 Tanguy, 14, 15, 242 Tapies, Antonio, 227, 279 Teilhard de Chardin, Père, 51

Thénard, 76 Thépot, Roger, 260 Tobey, 300 Tombros, 322 Tom-Titt, 234 Torrès-Garcia, 301 Turner, 131, 171, 242 Tryggvadottir, Nina, 299 Tzara, Tristan, 16, 232

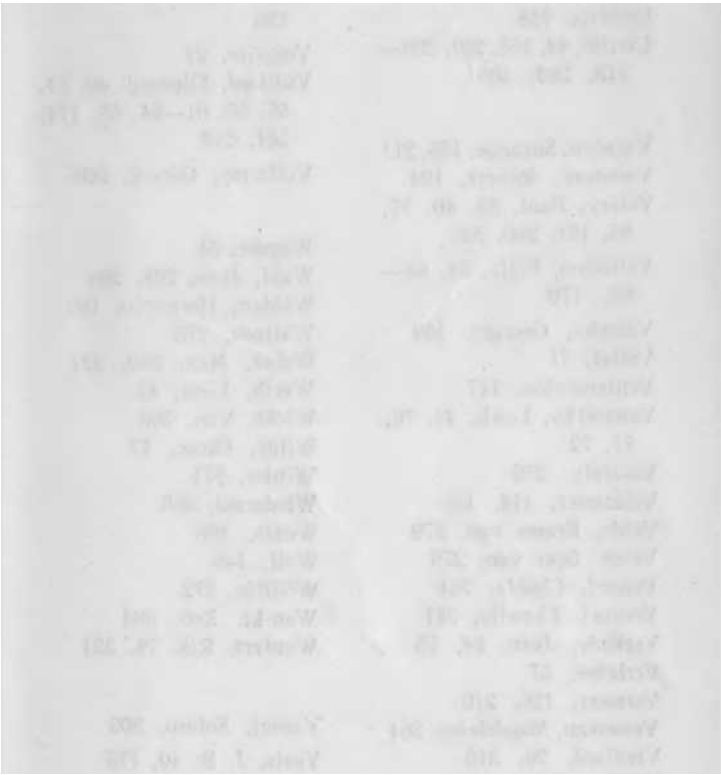
Ubac, Raoul, 260 Uccello, 158 Utrillo, 44, 155, 201, 209—213, 283, 309

Valadon, Suzanne, 155, 211 Valencay, Robert, 194 Valéry, Paul, 33, 40, 77, 95, 191, 200, 327 Vallotton, Félix, 54, 64—66, 179 Valmier, Georges, 109 Valtat, 71 Vantongerloo, 147 Vauxcelles, Louis, 41, 70, 71, 72 Vasárely, 259 Velazquez, 114, 126 Velde, Brame van, 279 Velde, Geer van, 279 Venard, Claude, 261 Venturi, Lionello, 331 Verkade, Jean, 54, 55 Verlaine, 57 Vermeer, 126, 210 Vessereau, Magdeleine, 261 Vieillard, 26, 310 Vignon, Galéria, 336 Villon, François, 92 Villon, Jacques, 108, 124, 130, 131, 137—140, 159, 220, 274, 299 Vinci, Leonardo da, 33, 97, 131, 241, 265 Vivin, Louis, 12, 201, 206, 207 Vlaminck, Maurice de, 9, 71, 72—74, 84-89, 184, 311 Vogué, Guy de, 279 Vollard, Ambroise, 40, 43, 76, 112 Vollenweider, Madame, 196 Voltaire, 27 Vuillard, Edouard, 40, 54, 55, 56, 61—64, 65, 174, 261, 268 Vullirmy, Gérard, 260

Wagner, 54 Wahl, Jean, 208, 209 Walden, Herwarth, 166 Watteau, 175 Weber, Max, 300, 321 Werth, Leon, 41 Wicht, Von, 300 Wilde, Oscar, 47 Winter, 271 Wlodarski, 305 Wohls, 196 Wolf, 146 Wölfflin, 272 Wou-ki, Zao, 304 Wouters, Rik, 74, 321

Yasoui, Sotaro, 303 Yeats, J. B. 10, 175

Zadkine, Ossip, 19, 322 Zack, Leon, 261 Zuloaga, 36



CUPRINS

Pierre Courth'ion şi contemporaneitatea sa artistica 5 Cu vînt înainte 26

IERI ŞI AZI 29

TAŞIŞTII-NABIŞTH 53

Pe cînd Bonnard mai trâia încâ 56 Vuillard sau întrevederea neizbutita 61 Félix Vallotton 64 Un mic maestru : Pougny 67 Pierre Laprade 68

FOVII 69

Triumful lui Matisse 74 „Peisajul" lui Marquet 82 Vla- minck 84 André Deraim87 Rouault şi optica spirituala a timpului nostru 89 Raoul Dufy sau bucuria de a picta 96 Van Dongen 102

CUBIŞTII 105

Picasso, geniul invenţiei 110 Georges Braque 115 Juan Gris 118 Fernand Léger, adeptul elementarului 120 Mar- coussis 123 André Lhote 125 Bissière 127

URMAREA CUBISMULUI ŞI CURENTELE DERIVATE DIN EL 129
A) Luminism şi spaţiu 131
Robert Delaunay 132 La Fresnaye 134 Jacques Villon 137 Kupka şi Maleviai 141

B. Purism şi neoplasticism 143
Experienţa lui Mondrian 146

FUTURIŞTII 151

Gino Severini 156 Umberto Boccioni 161 Prampolini 163 EXPR ESI O N IŞT'lil

165

Die Brücke 166 Munch şi Hodler 168 Singularitatea lui James Ensor 171 J. B. Yeats 175 Permeke 175 Soutine, pictor al sfîşietorului 176 Kokoschka 178 Imaginaţia lui ChagaU 179 *

„BLAUE REITER"
ŞI TENDINŢELE RUSO-GERMANICE 183

Kandinsky 186 Paul Klee 188 Schwitters şi hirtiile lipite 193 Schlemmer şi Meyer-Amden 195

INSPIRAŢII ŞI NAIVII 199

Realismul magic al lui Henri Rousseau, Vameşul 201 Louis Vivin 206 Bauchant sau facerea lumii 207 Orneore Metelli, pictorul-cizmar 208 Maurice Utrillo 209

IZOLAŢII 215

Áñledeo Modigliani 216 Giórgio ″ Morăndi 219 în vizita la René Auberjonois 220 Pascin şi văduvele lui 222 Gro- maire 224 Borés, pictorul lumii dintre cele doua războaie mondiale 226 André Beaudin 228

SUPRAREALIŞTII 231

"De ᴶ Chîrico ‘’’săli‘.Vdécóru I încremenit" 235 Marcel Duchamp 238 Max ErnsV'şl Salva'dbr Dali 239 André Masson 241 Tanguy 242 Jocurile şi fanteziile lui Miró 243

ÎNCERCARE DE ÎNTOARCERE LA SUBIECT 247

Brands Gruber, şi alţi cîţiva 248 Pictura unui sculptor : Al b erto Giacometti 251 -T-T 1: vs 1 >;;.
Estève 261 Bazaine 263 Lapicque 266 Tal Coat 267 Garbell 268 Manessier. – Le Moal. – Soulages 269 Hartung 271 Poliakoff 272 Fernand Dubuis şi Seiler 273 Hillaireau 275

NOI TENDINŢE 255
CELE MAI RECENTE PREOCUPĂRI ALE PICTURI! 277

Buna ziua, Nicolas de Staël ! 281 Gustav Bolin 287 Oliver Debré 289 Jacques Busse 291 Charles Rollier 292 Afro 293 Jacques Germain 293 Cottavoz 294 Pierre Lesieur 295

ALŢI ARTIŞTI 297

Ben Nicholson şi cîţiva pictori englezi şi nordici 298 Pollock şi Gorky în S.U.A. 300 În Extremul Orient 303 iugoslavia 304 Polonia 304

„CEILALŢI[14] 307

Luc-Albert Moreau, Dunoyer de Segonzac, Marie Lau- rencin etc.

SCULPTURA 313

Bourdelle şi Maillol Ja cotitura veacului 314 Schiţa panoramica 318 Constantin Brâncuşi 325 Gonzalez şi Gar- gallo 328 Henry Moore 330 Lardera şi Hajdu 331 Calder sau mişcarea perpetuă 336

UN CUVÎNT DESPRE ARHITECTURĂ 339 Psihologia

locuinţei 340

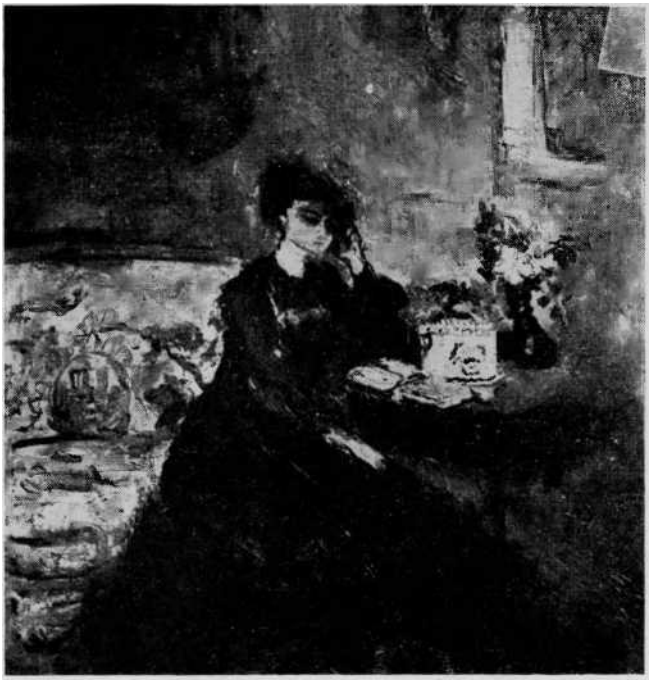
ARTA FOCULUI 347

Artigas şi ceramica de la 1900 pînă astăzi 348

ELOGIUL INDIVIDUALITĂŢII 353 Lista

ilustraţiilor 359
Indice de nume 365

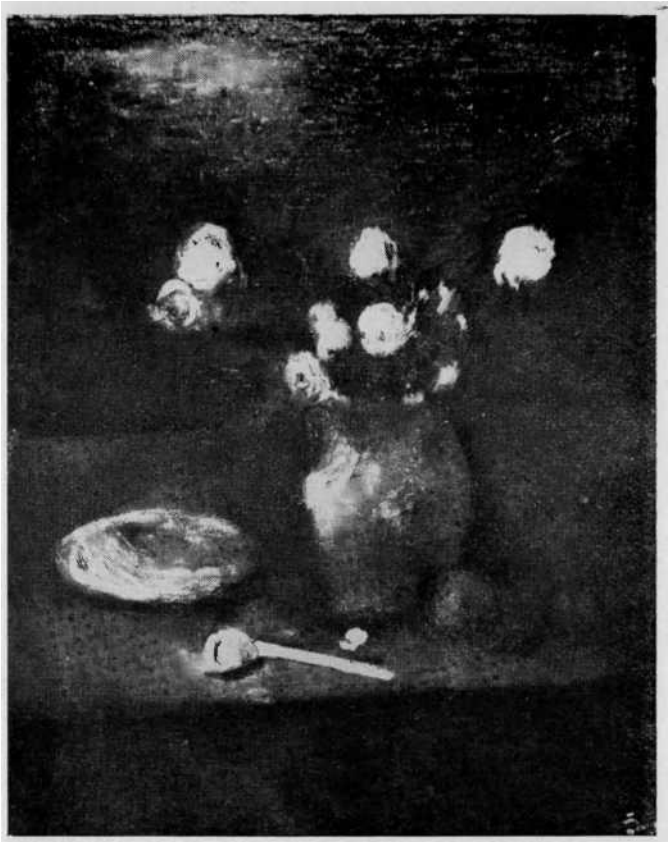
1. BONNARD
Sufrageria cu vedere spre grădină. 1925—1934



2. LAPRADE Femeie în negru

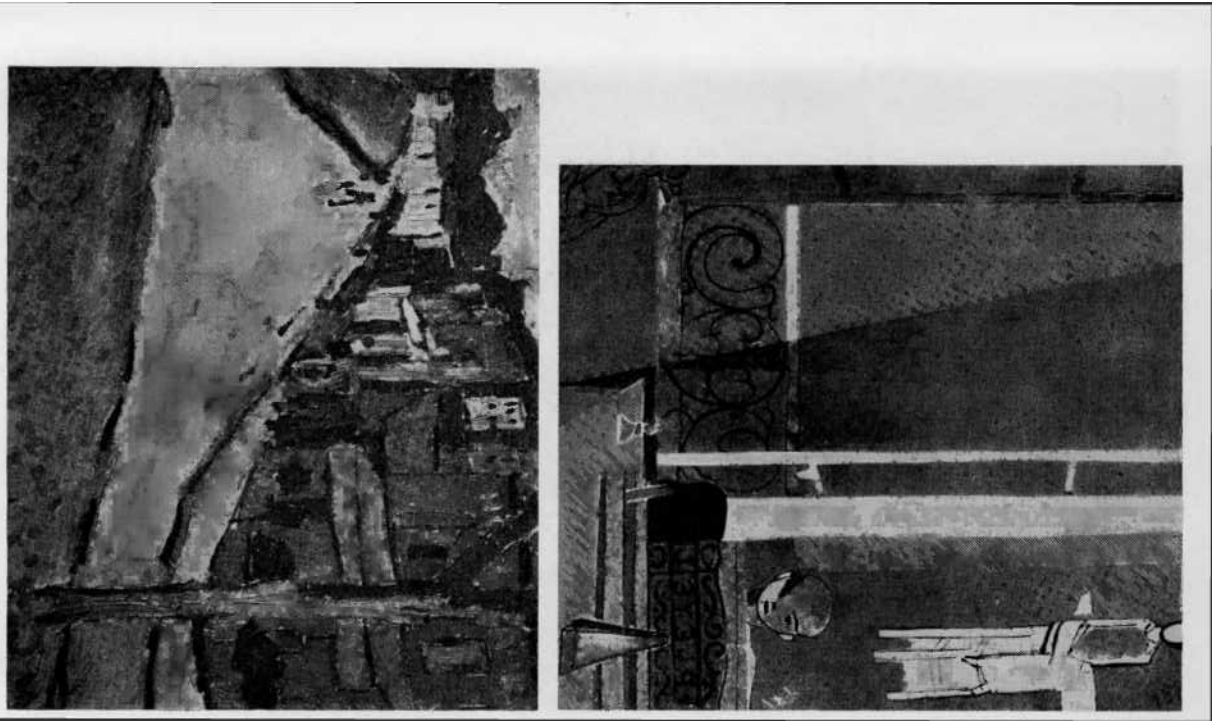
3. VALLOTTON Strada. 1895

4. VUILLARD Salonul roşu. 1903



5. ANDRÉ DERAIN Natură moartă cu pipă

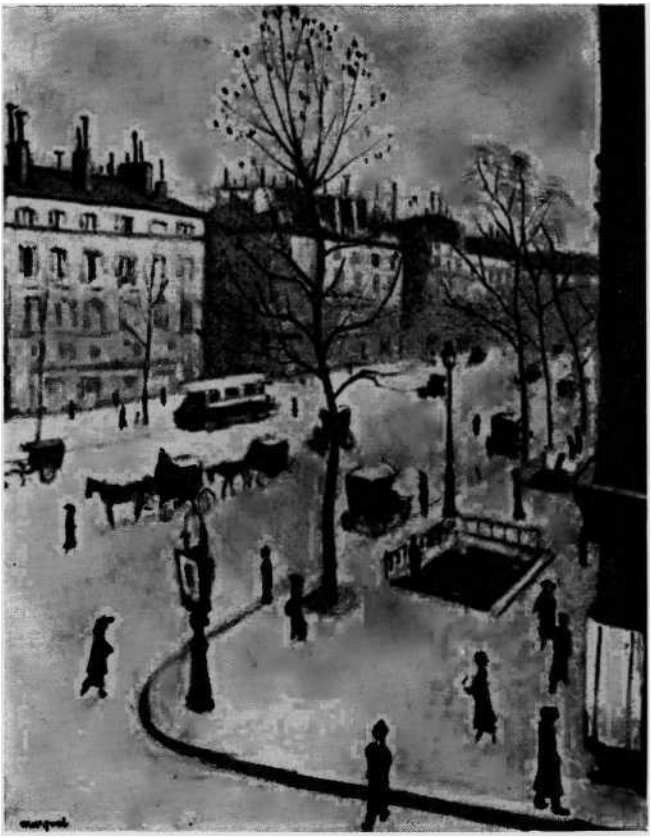
6. POUGNY Arlechinul cu mască. 1950



7. **MATISSE Lecţia de pian. 1916—1917**

8. **VLAMINCK Stradă în Marly-le-Roi**

9. **ALBERT MARQUET Bulevardul Madeleine. Pe la 1923**

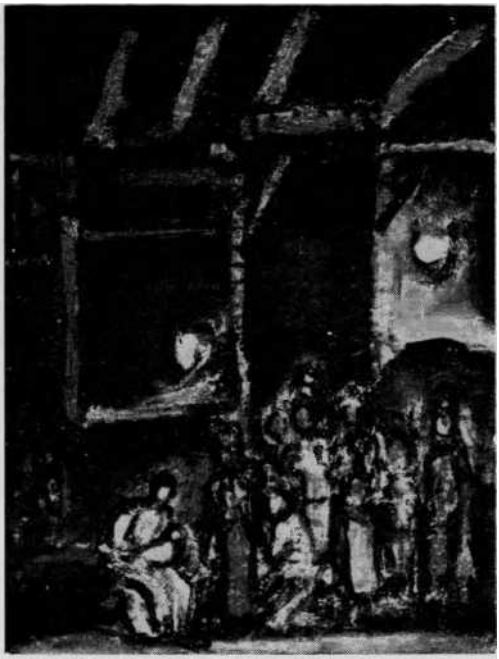


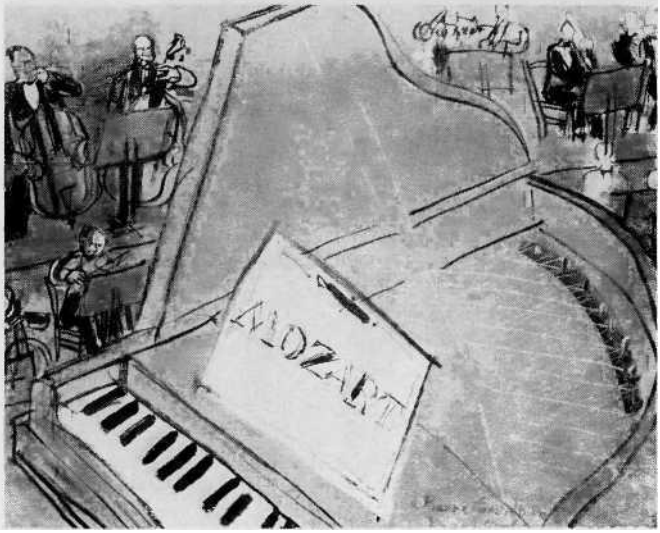
18. VAN DONGEN Parisiana. 1910

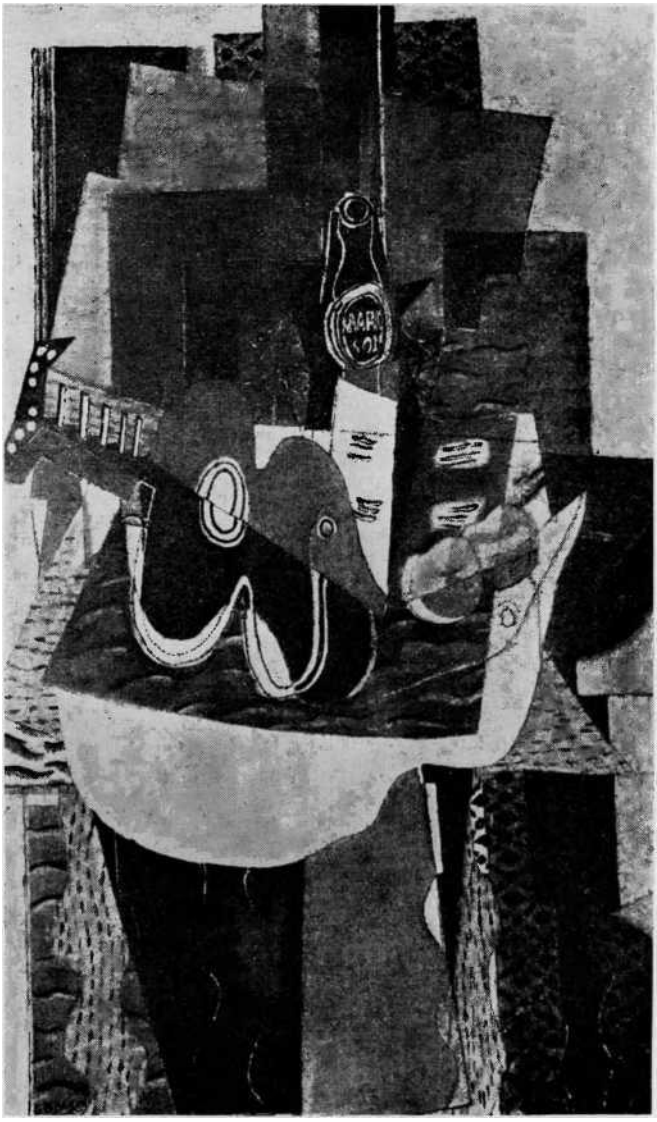
11. RIK WOUTERS Femeie şezînd. 1915

12. ROUAULT Naşterea. 1940—1948

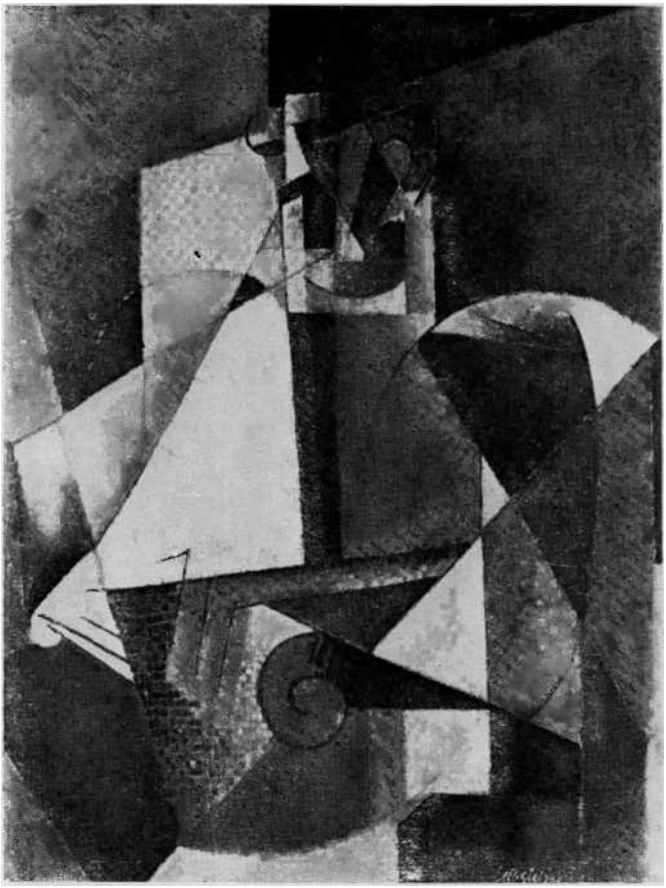
13. DUFY Concertul de Mozart. 1952



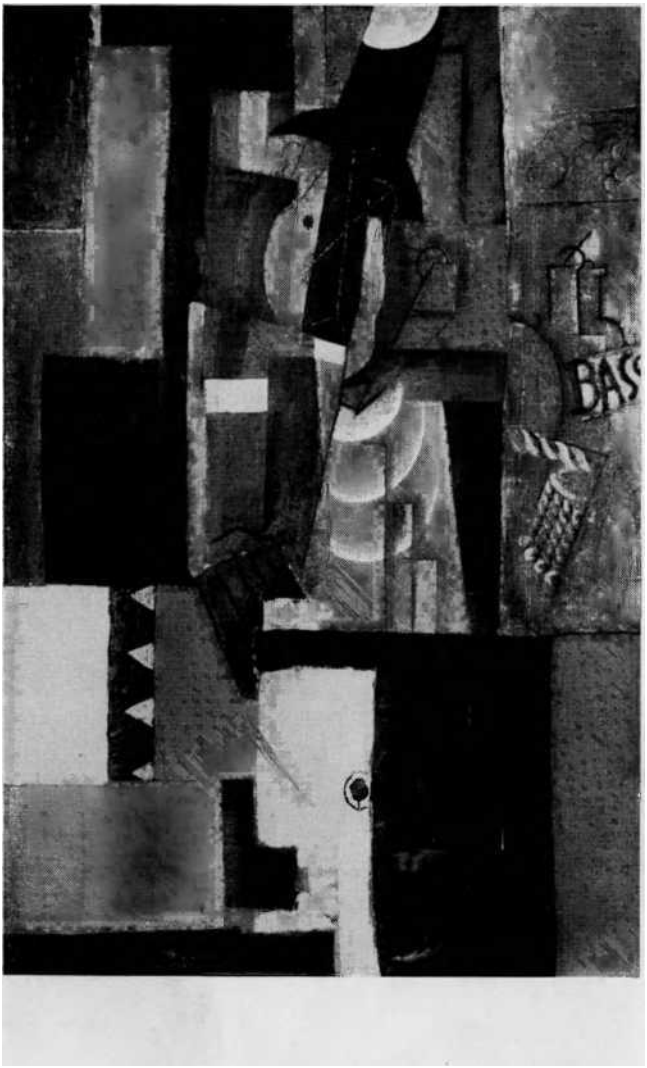

MOZART



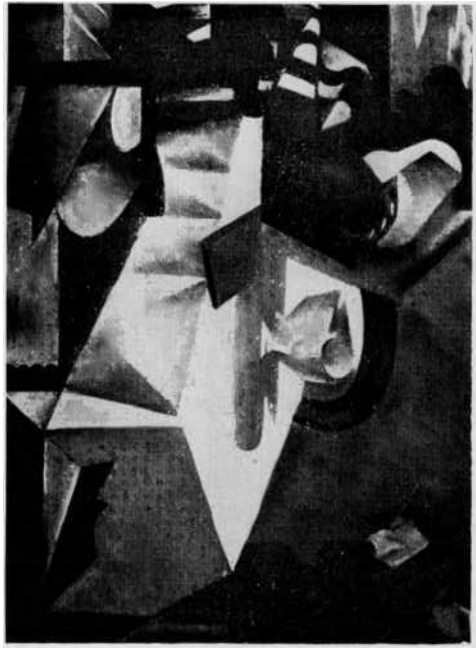
14. GEORGES BRAQUE Natură moartă. 1930

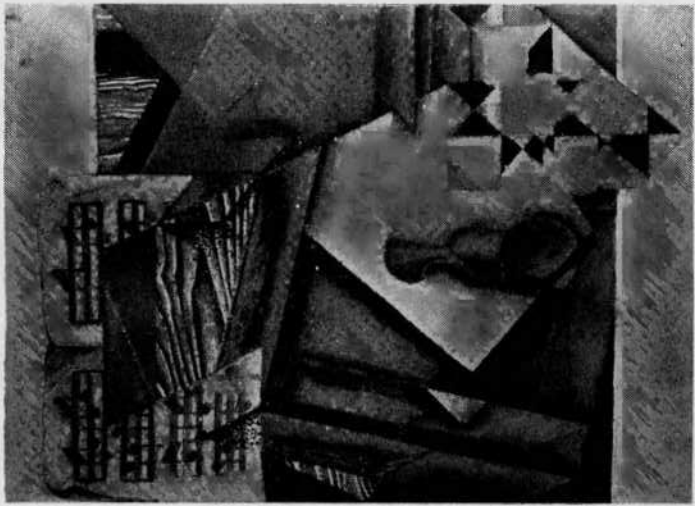


15. GLEIZES Portretul unui medic militar. 1914



16. PICASSO Omul cu chitara. 1913





17. JUAN GRIS Note muzicale. 1914

18. ANDRÉ LHOTE Desertul. 1922

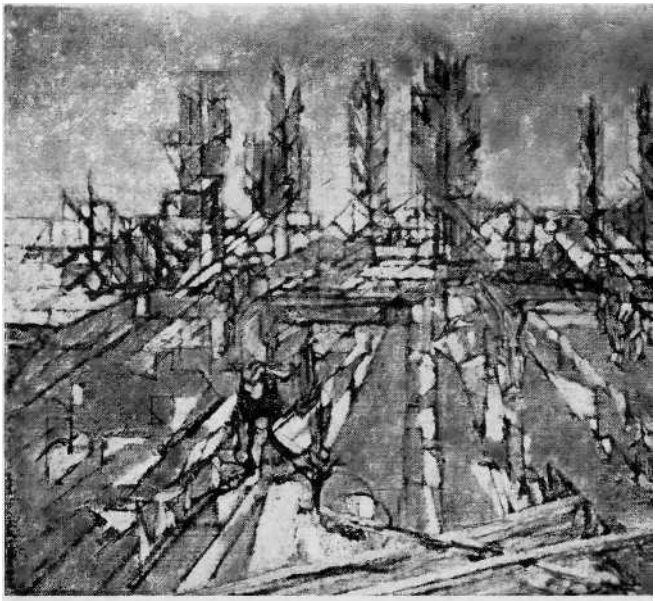
19. FERNAND LÉGER Oraşul. 1919

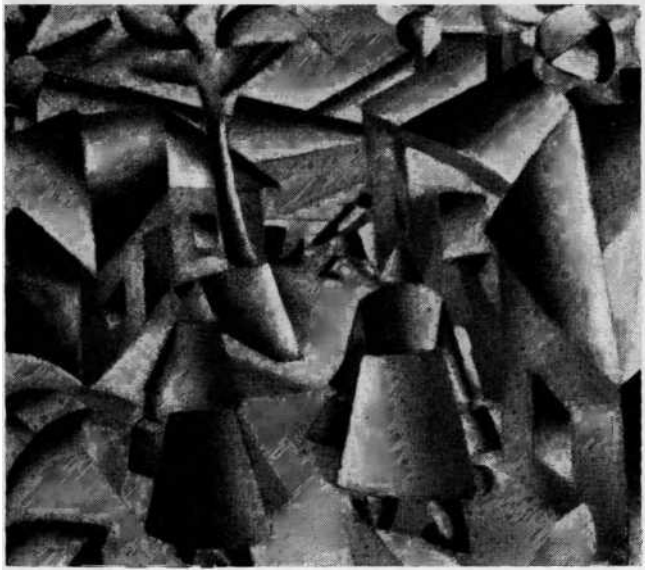
20. **ROGER BISSIERE Compoziţie cu pasăre. 1951**

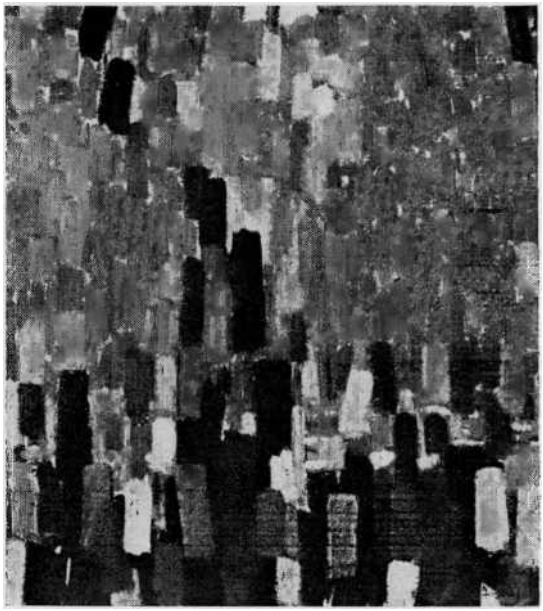
21. **LOUIS MARCOUSS1S Barul din port. 1913**

22. **LA FRESNAYE Arhitectul. 1914**

23. ROBERT DELAUNAY
Portretul lui Philippe Soupault în faţa Turnului Eiffel. 1922







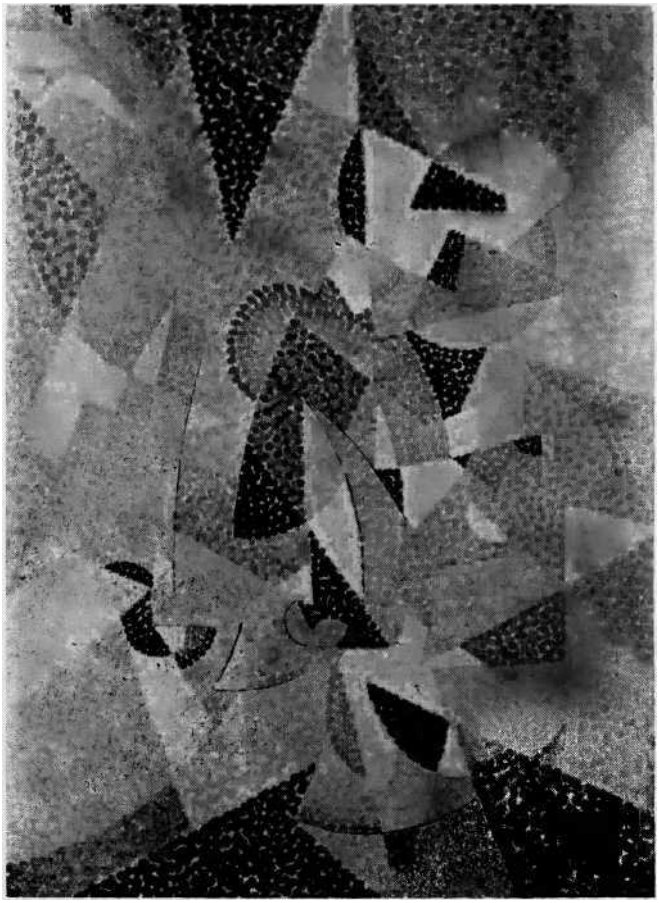
24. JACQUES VILLON
La Brunie, grădină de zarzavat. 1941

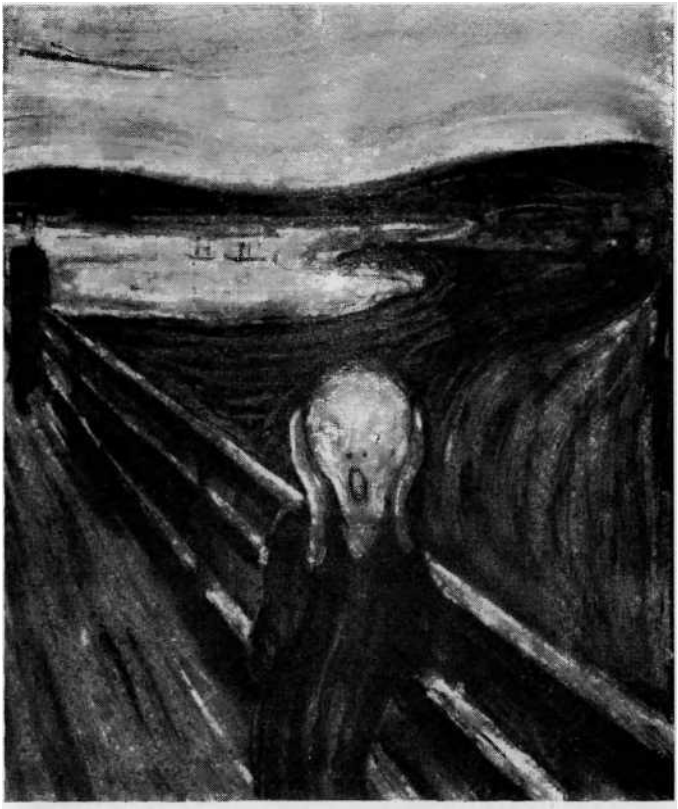
25. MALEVICI
Dimineaţa la ţară după ploaie. 1911

26. FRANTISEK KUPKA
Nocturnă. 1910

27. MONDRIAN Pictură

18.





29. EDVARD MUNCH Strigătul

30. HODLER Noaptea

31. JACK B. YEATS „That we may never meet again“

32. PERMEKE Logodnicii. 1923

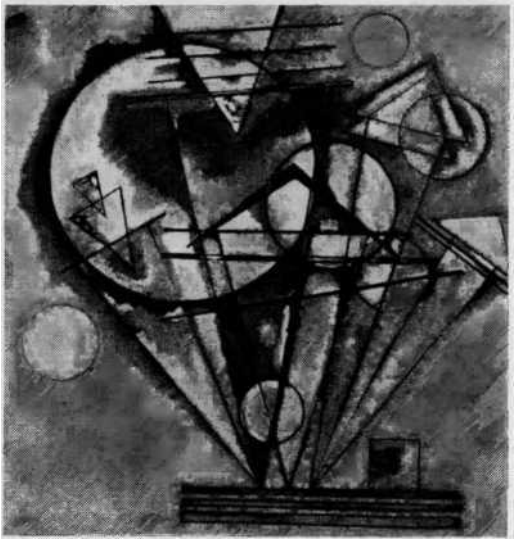
33. JAMES ENSOR
Scheletele disputîndu-şi un spînzurat. 1891

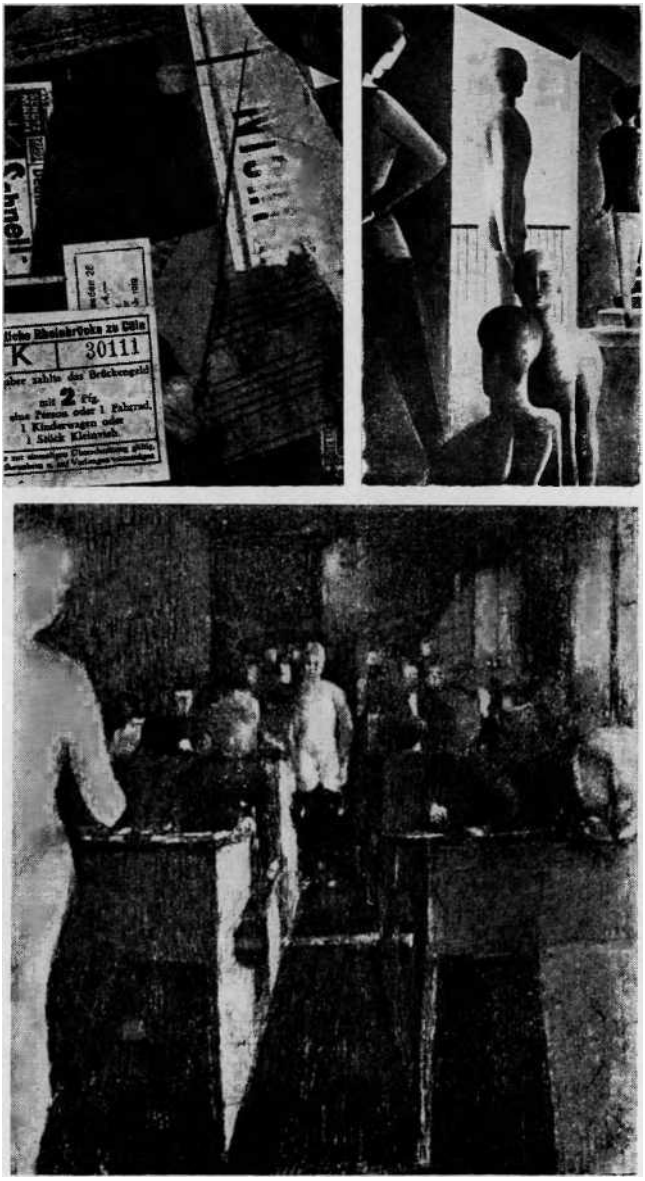
34. KOKOSCHKA Cavalerul rătăcitor. 1915

35. SOUTINE Femeia cu pălărie

36. CHAGALL Fereastră spre oraş. 1948

37. KANDINSKY În vîrfuri. 1928



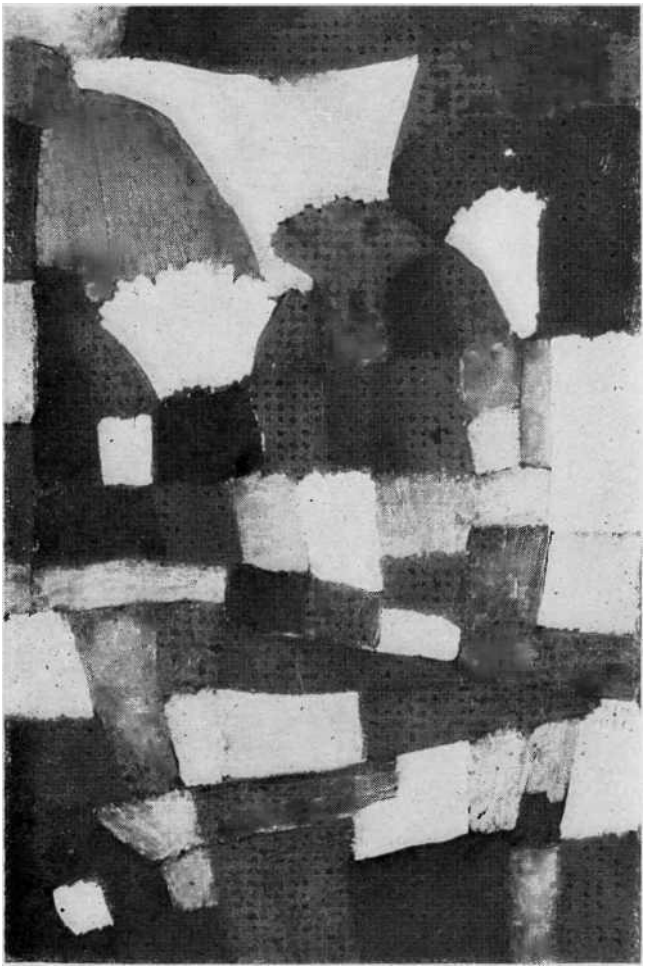

Hohe Rheinbrücke zu Cöln
K 30111
mit 2 Pfg.
1 Kinderwagen oder
1 Stück Kleinvieh.

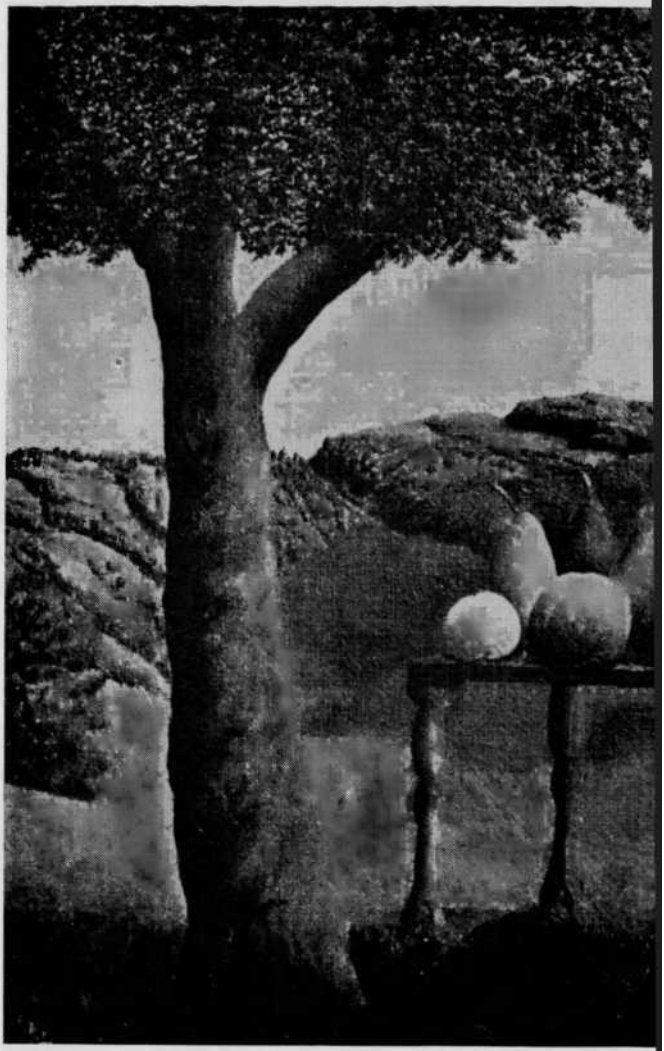
38. KURT SCHWITTERS Linie roşie. 1920

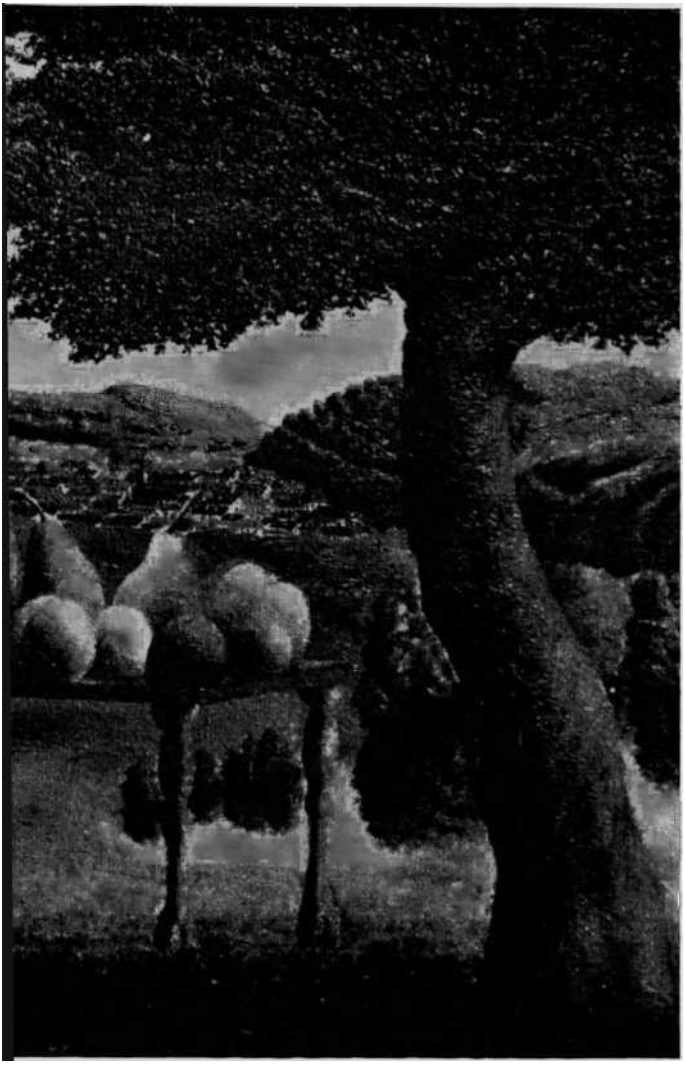
39. SCHLEMMER Cinci persoane într-un culoar

40. OTTO MEYER-AMDEN Intrarea în clasă

41. KLEE Grădină la P.H. 1925



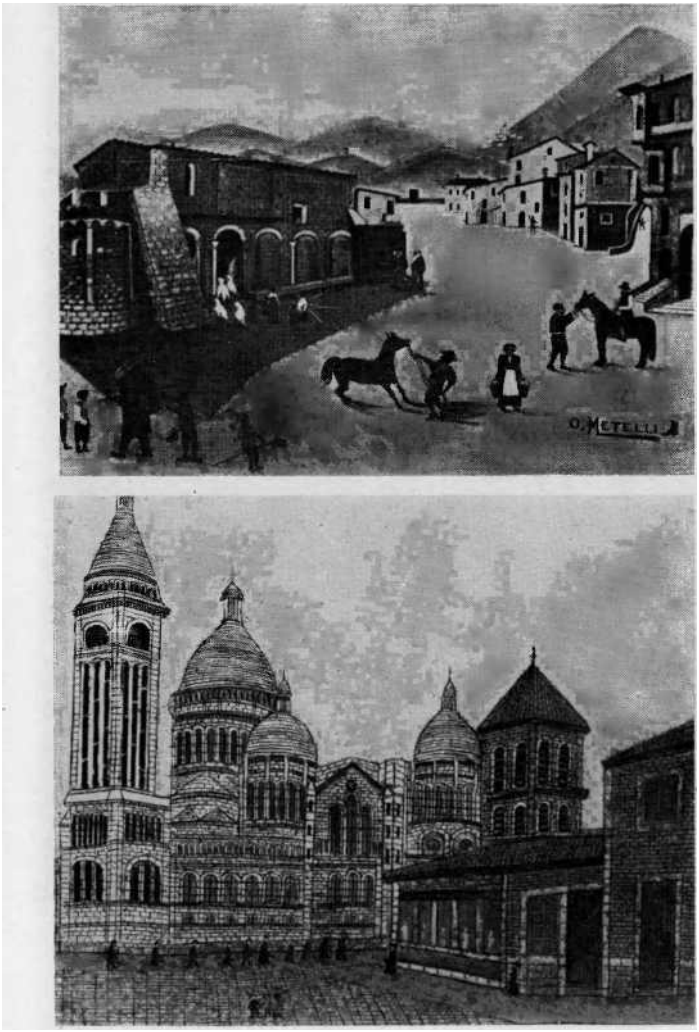




42. BAUCHANT Fructe şi peisaj. 1942

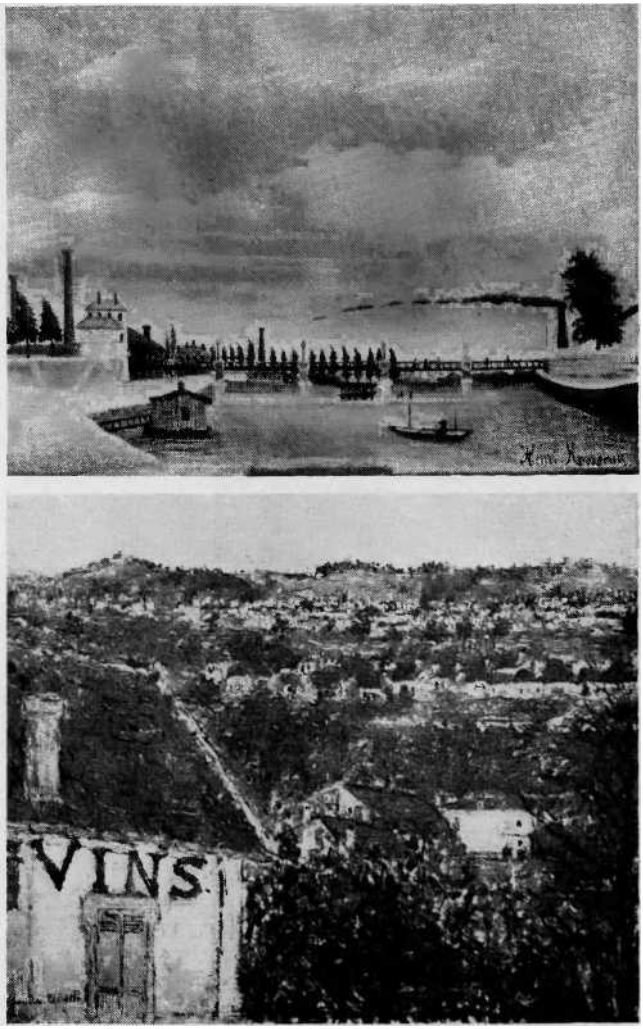
43. ORNEORE METELLI Sanctuarul

44. LOUIS VIVIN Le Sacré-Coeur



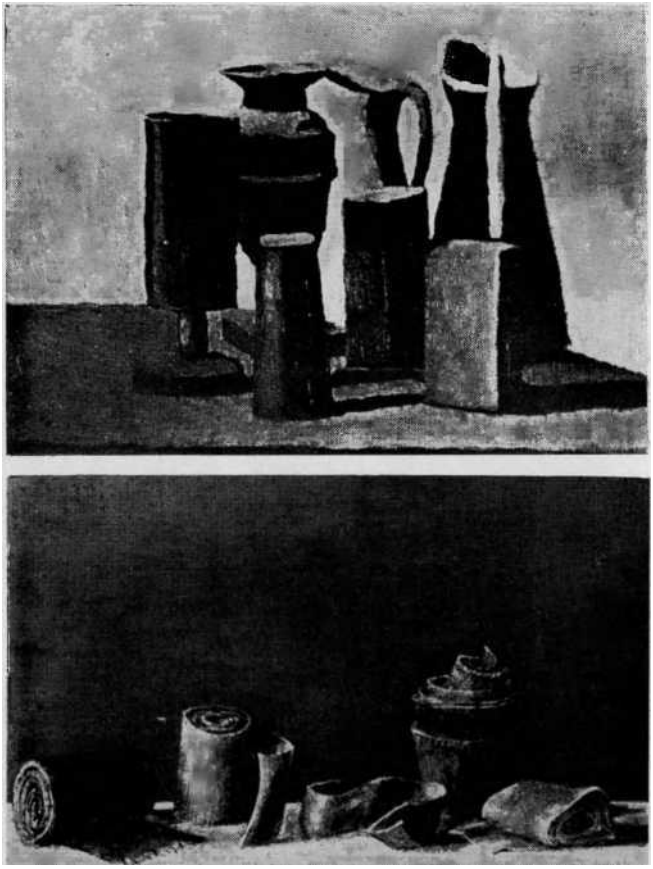
45. ROUSSEAU Malurile Senei. 1901

46. UTRILLO
Negustorul de vin de la Buttc-Pinson la Montrnagny. 1907



47.
MODIGLIANI
Micuţa Marie.
1918′

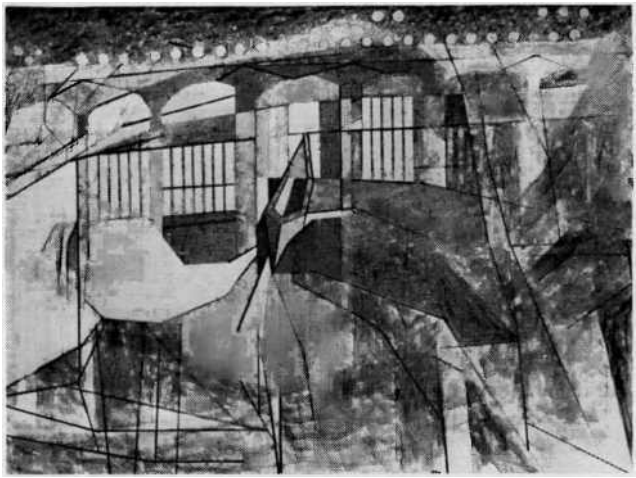
48. RENÉ AUBERJONOIS
Nud. 1936



49. GIORGIO MORAND1 Natură moartă. 1942
50. ELENA SCHIAVI Natură moartă cu panglică. 1956

51. JULES PASCIN Două prietene. 1922

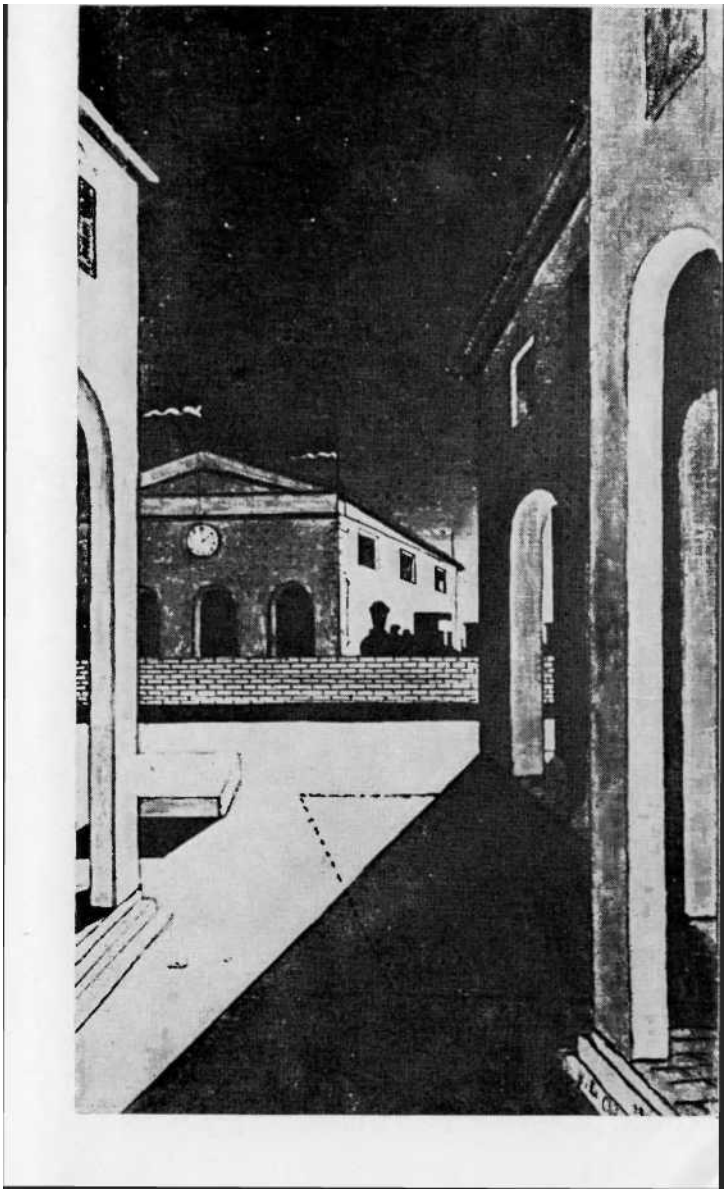
52. GROMAIRE Drum cotit. 1947



53. **ANDRÉ BEAUDIN Vaporul de seară. 1956**

54. **FRANCISCO BORÈS Omul eu paharul. 1938**

55. GIORGIO DE CHIRICO
Melancolie la Torino. 1915



56. MARCEL DUCHAMP
Nud coborînd scara. Nr. II. 1912

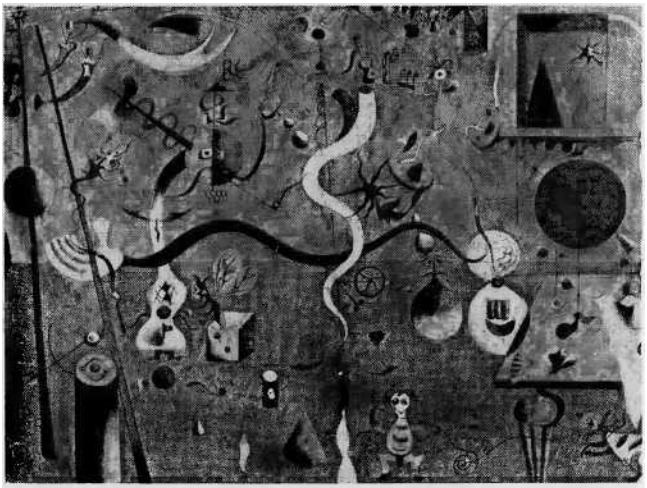
57. MAX ERNST Viziune provocată de cuvintele: tatăl nemişcat. 1927
58. ANDRÉ MASSON Figură. 1926

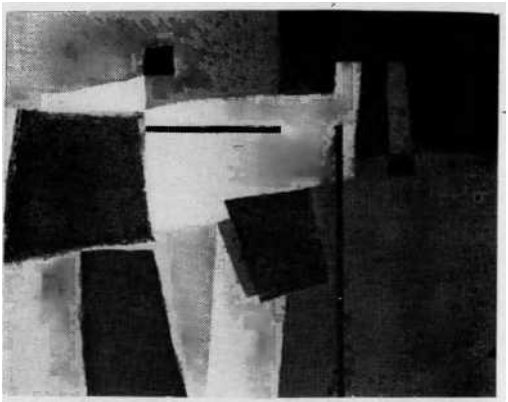
59. SALVADOR DALI Moartea
60. YVES TANGUY Zi de lîncezeală

61. **ALBERTO GIACOMETTI Pictură 1949**

62. **MIRO Carnavalul arlechinilor. 1924—1925**

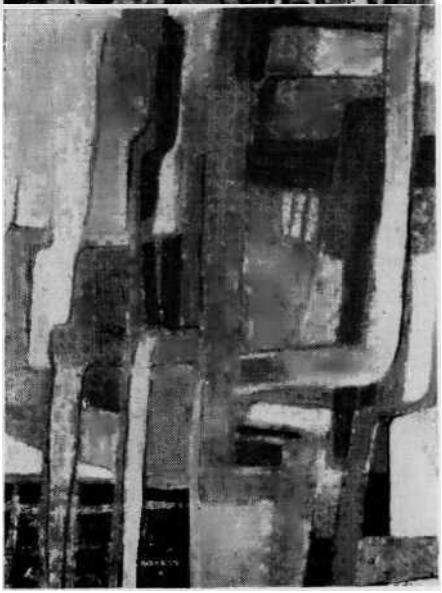
63. **FRANC1S GRUBER Prevestirea iernii. 1935**





64. ENRICO PRAMPOLINI
Picturâ. 1954

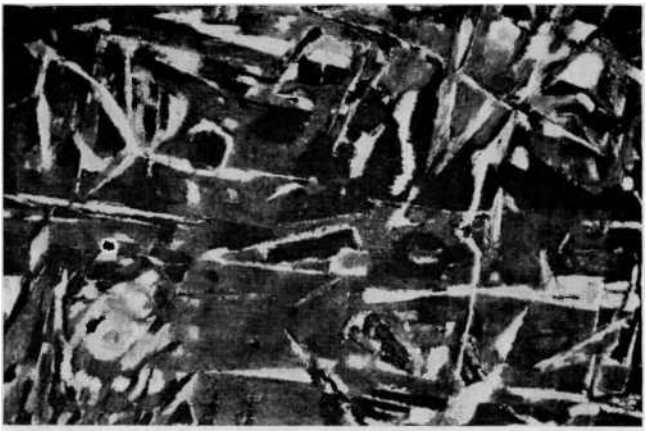
65. LAPICQUE
Picturâ. 1946

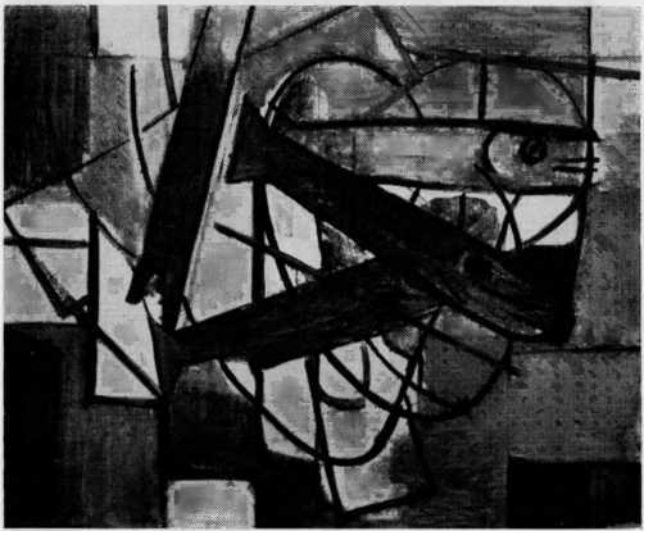


66. LE MOAL Saint-Jean d'été. 1955

67. ESTÈVE

Spalierul. 1949



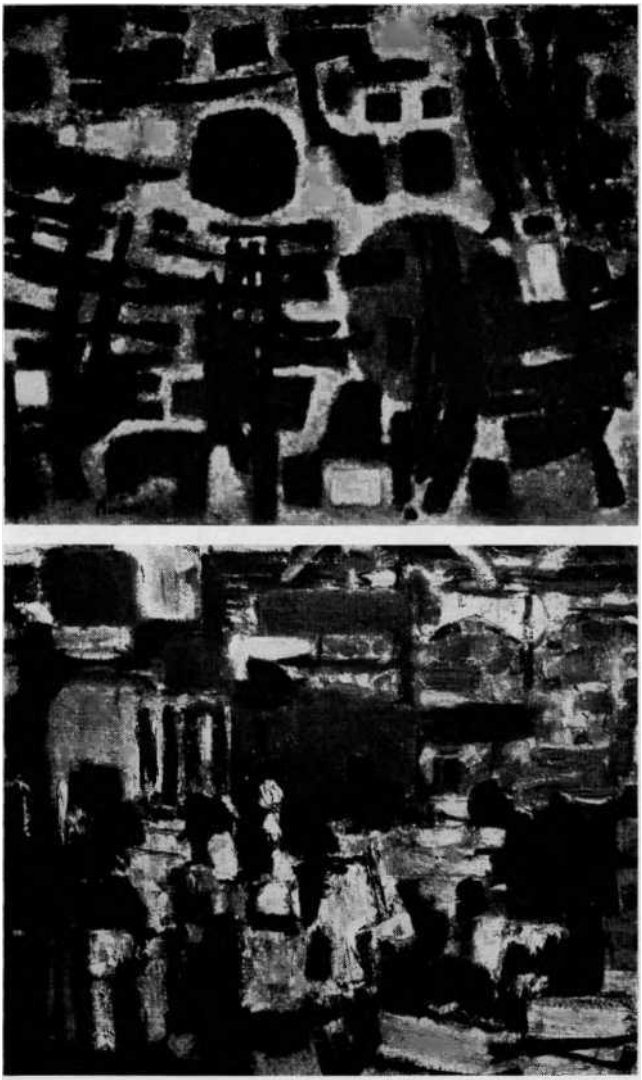


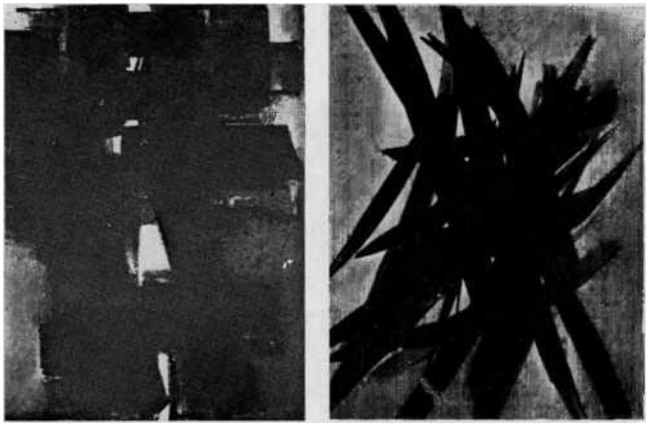
68. **JEAN BAZAINE Refluxul. 1955**

69. **TAL COAT Peşti. 1946**

70. **MANESSIER Noaptea. 1956**

71. **GARBELL Pictură. 1958**





72. SOULAGES 25 februarie. 1955

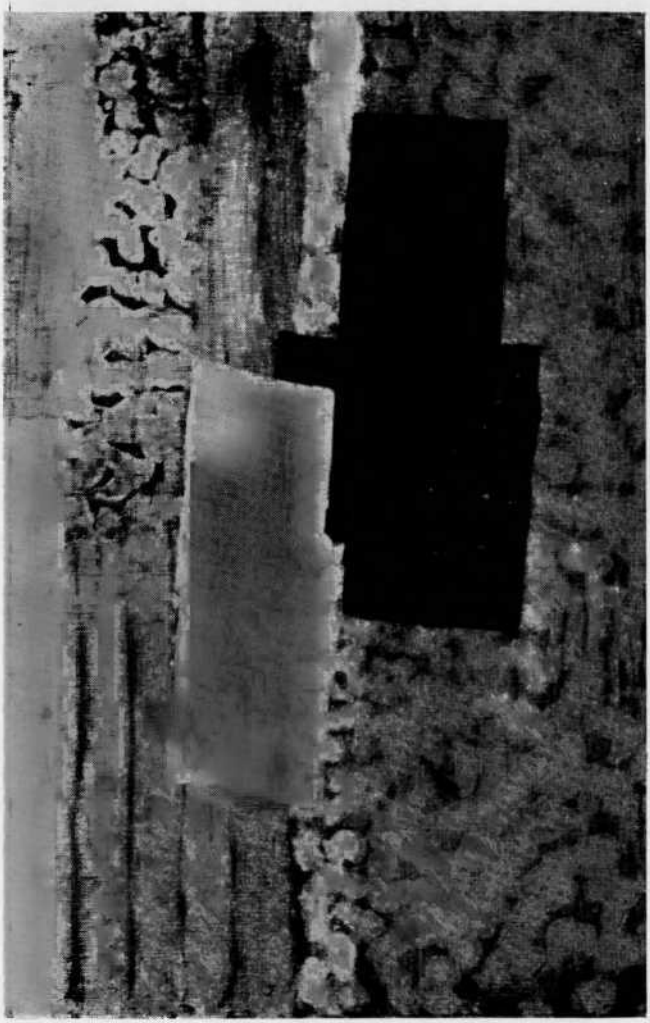
73. HANS HARTUNG Picturä. 1956

74. SEILER Oslo. 1957

75.
POLIAKOFF
Pictură

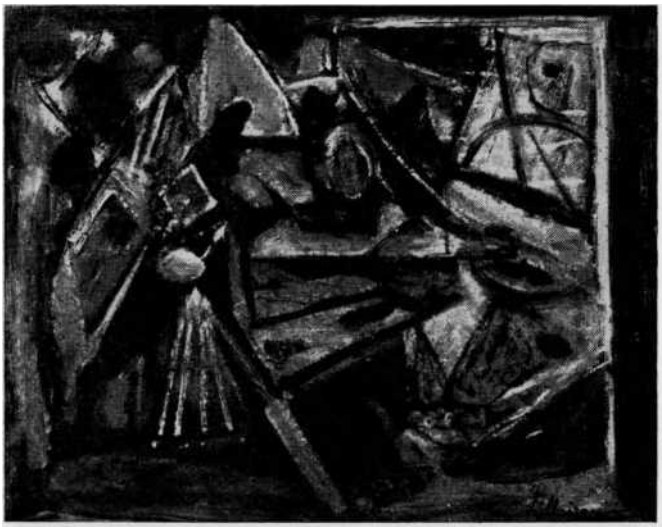
76. LÉON ZACK Pictură

77. FERNAND DUBUIS Pictură. 1957

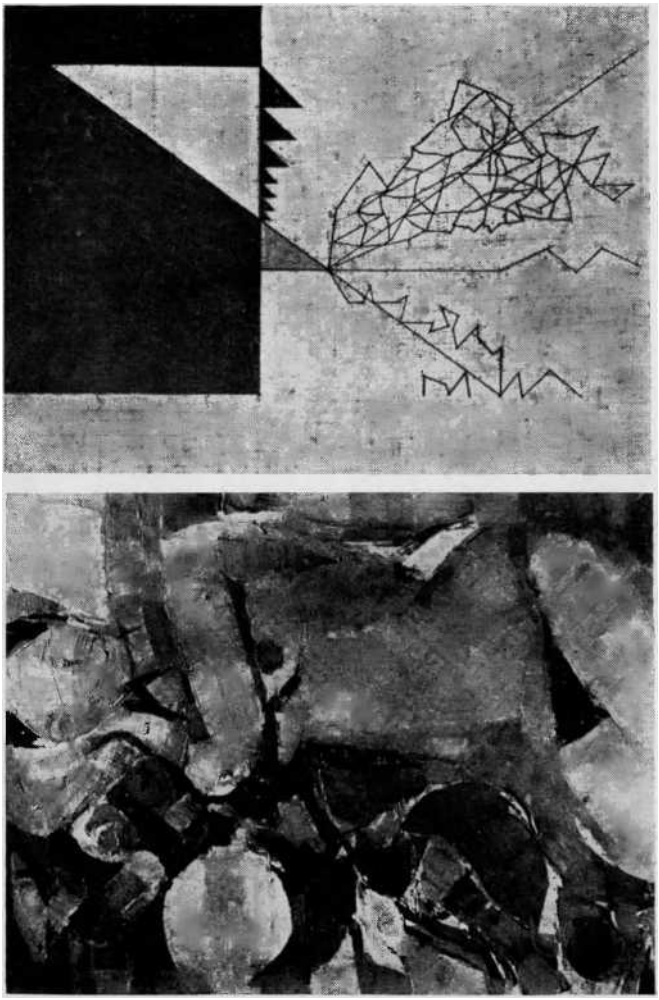


78. GEORGES HILLAIREAU Peisaj fantastic. 1948

79. FAUSTO PIRANDELLO Prin ochelari. 1956



80. DE STAËL Compoziţie în alb şi roşu. 1949



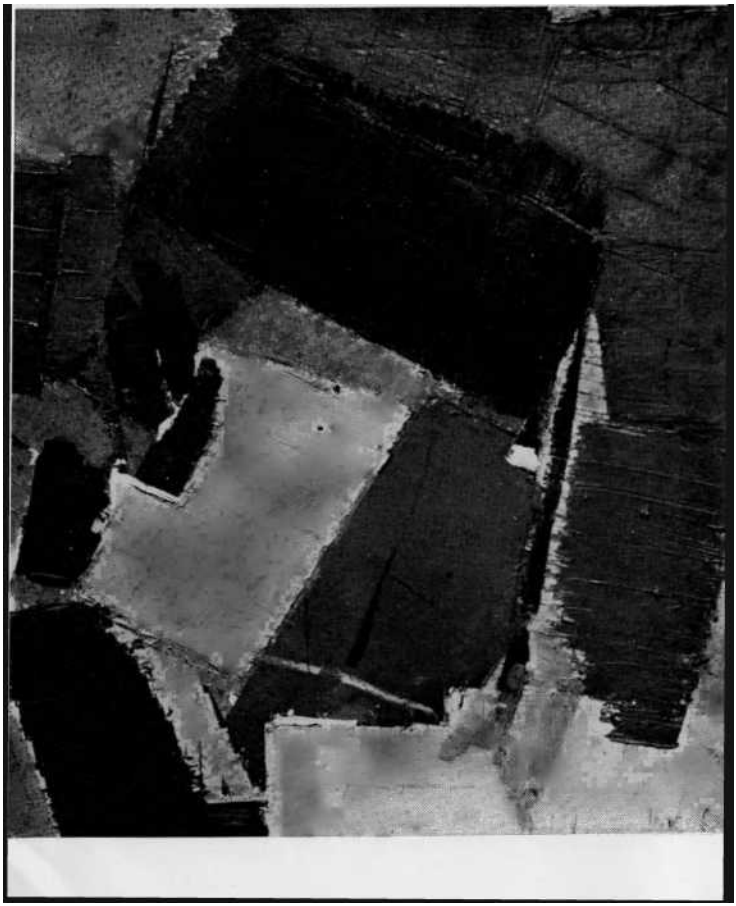
81. **OSVALDO LICINI Dragonul. 1933**

82. **GUSTAVE BOLIN Nud. 1955**

83. **CHARLES ROLLIER Stèle IX.. roşu şi auriu. 1955**

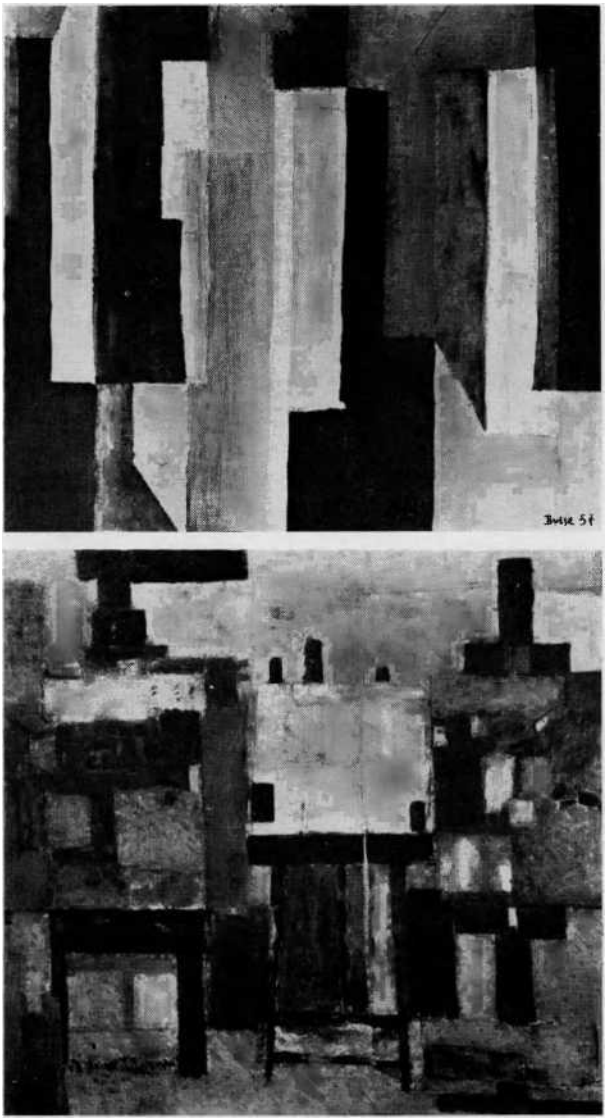
84. **ANDRÉ COTTAVOZ Fereastra albă. 1957**

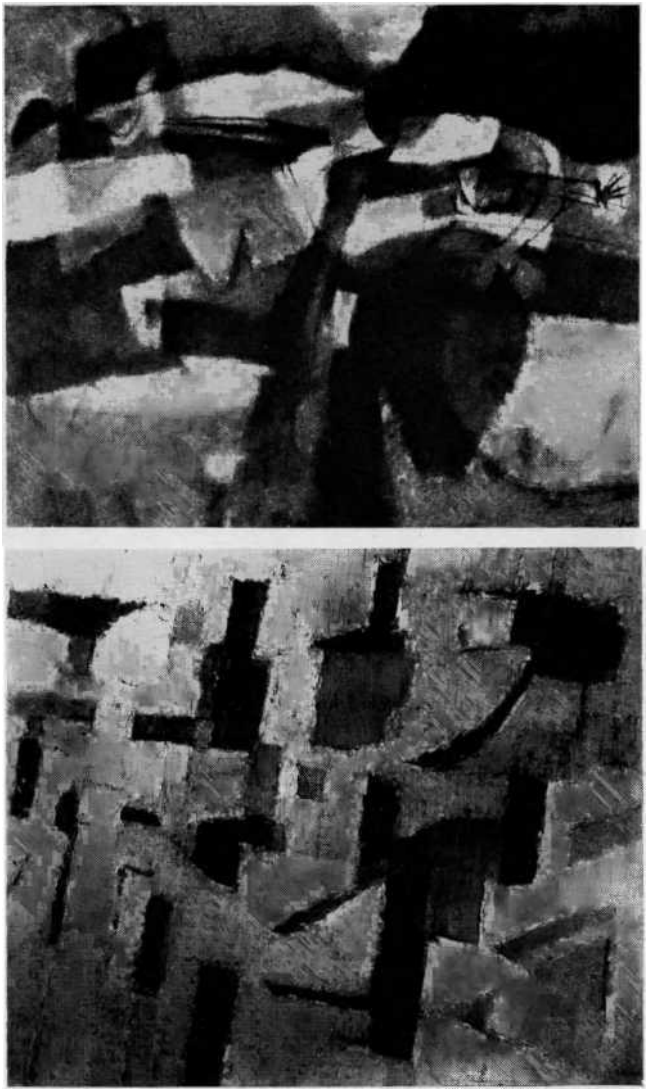
85. **OLIVIER DEBRÉ Pictură. 1957**



86. **JACQUES BUSSE Cariera. 1957**

87. **PIERRE LESIEUR Atelier. 1956**



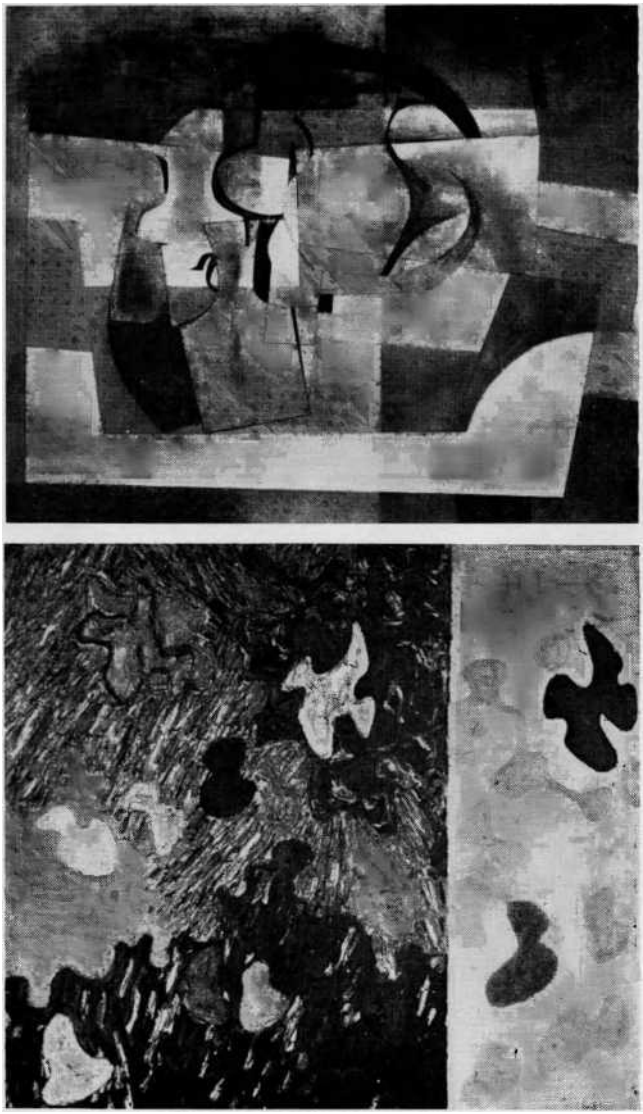


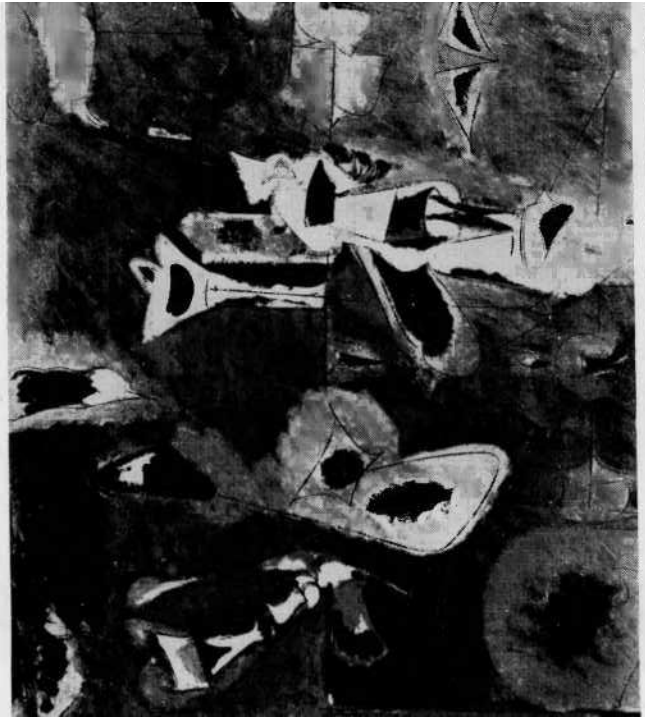
88. **AFRO Vînătoarea submarina. 1955**

89. **JACQUES GERMAIN Pictură. 1956**

90. **BEN NICHOLSON Compoziţie în galben. 1949**

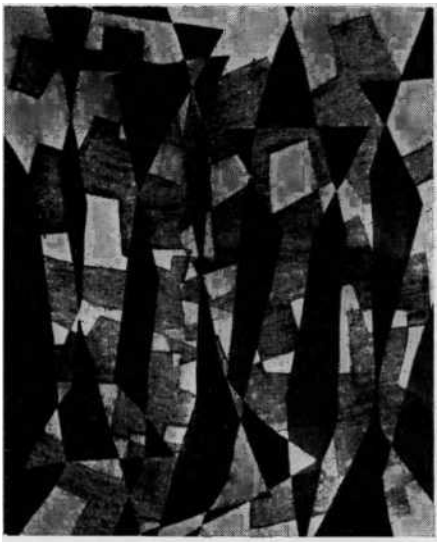
91. WLADYSLAW STRZEMINSKI Compoziţie cu soare.

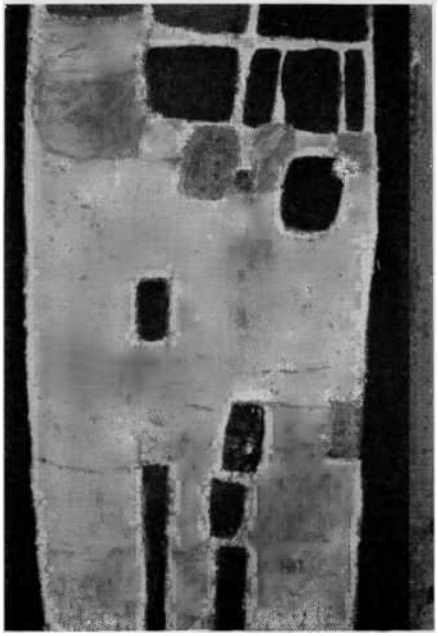




92.
JACKSON POLLOCK
Insulele galbene. 1952—1955

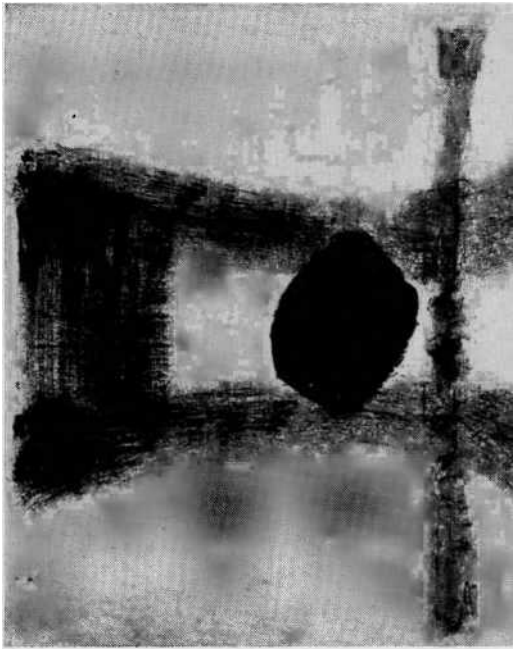
93.
ARSHILE GORKY
Agonie. 1947

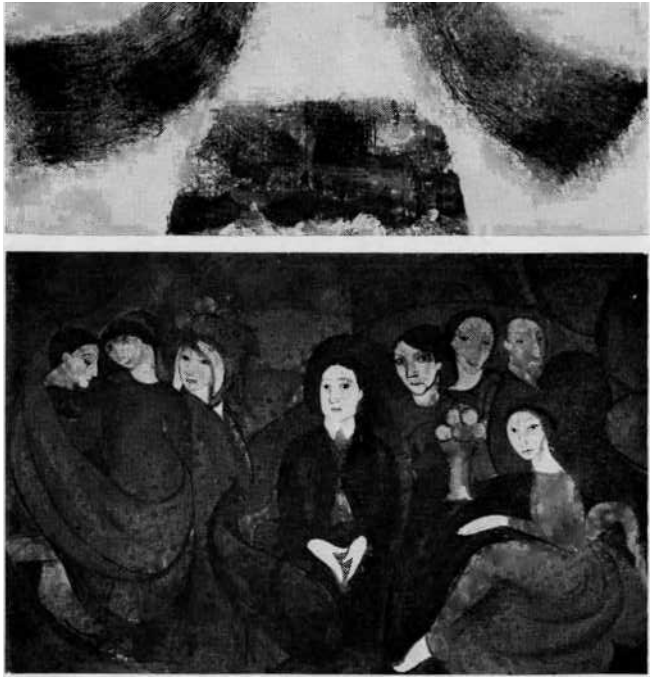




94. MARI A JAREMA Ritm. 1958

95.
WILLIAM SCOTT
Abstracţie verticală. 1957



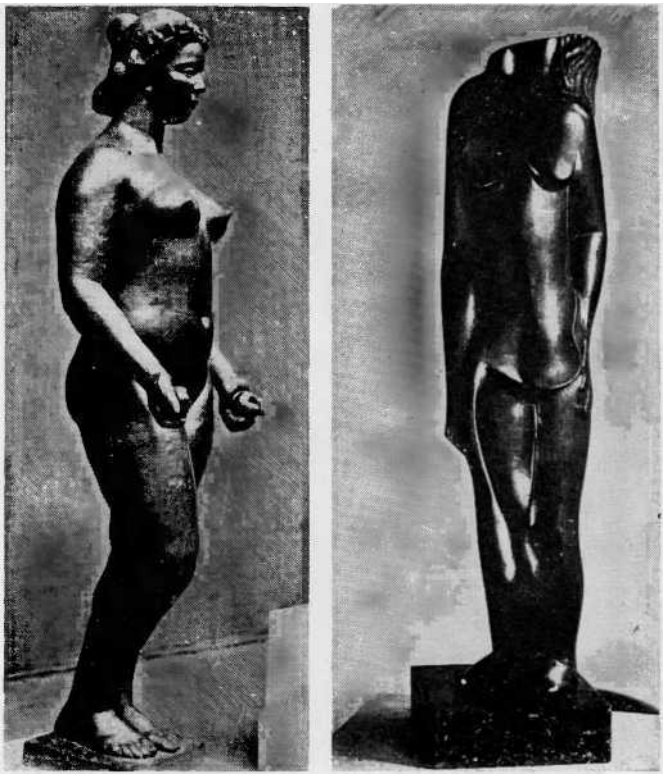


96. **KUMI SUGAI Onna**

97. **MARIE LAURENCIN Petrecere la tara. 1909**

98. **ARISTIDE MAILLOL Pomona**

99. **OSSIP ZADKINE Nud**



100. **ANTOINE BOURDELLE Penelopa. 1908**

101. **JULIO GONZALEZ Femeie coafîndu-se. 1936**

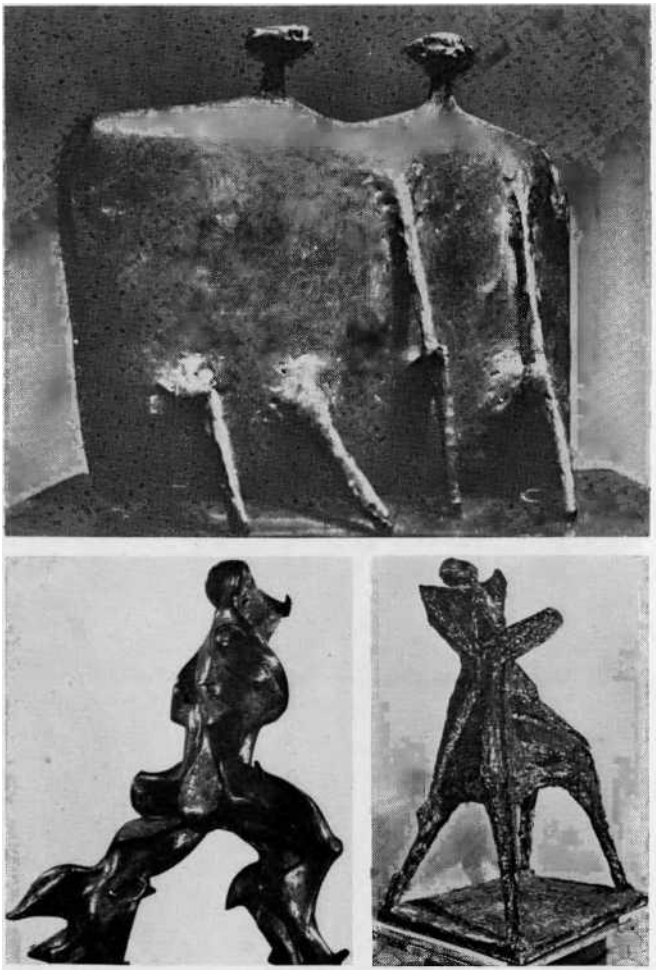
102. **MANUEL MANOLO Tînără fată ghemuită. 1925**

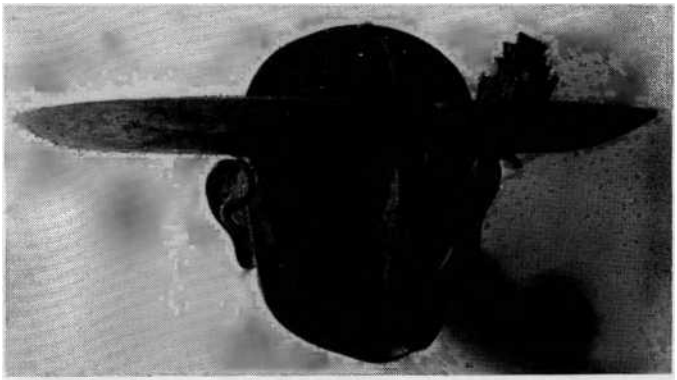
103. **LIPCHITZ Natură moartă. 1921**

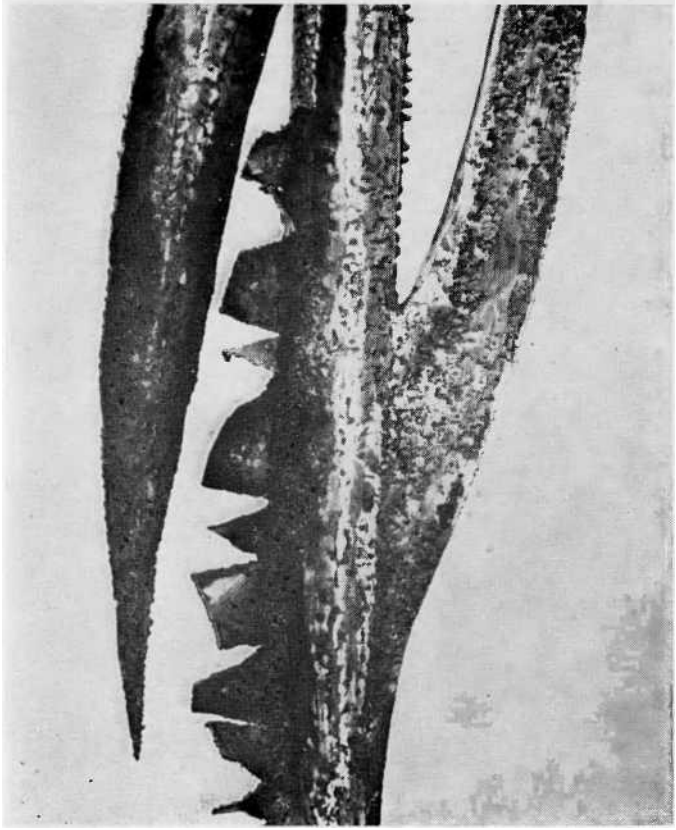
104. **KENNETH ARMITAGE Figuri aşezate. 1957**

105. UMBERTO BOCCIONI
Formă unică de continuitate în spaţiu. 1913

106. MARINO MARINI Un cavaler. 1955



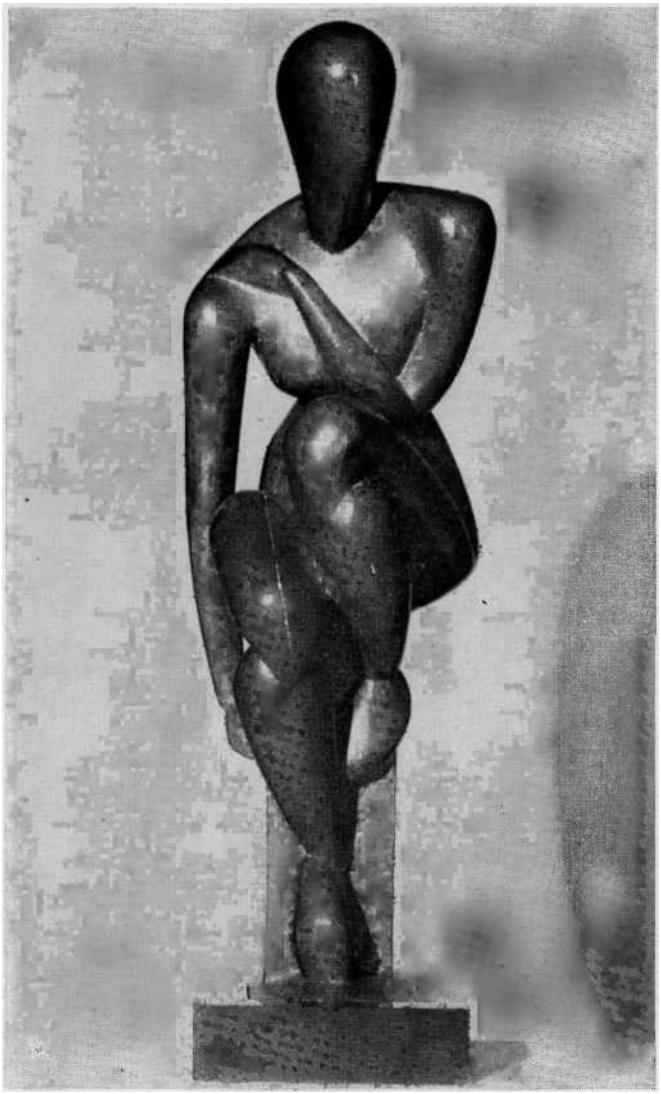




107. **PABLO GARGALLO Picadorul. 1934**

108. **NINO FRANCHINA Victorie (detaliu). 1958**

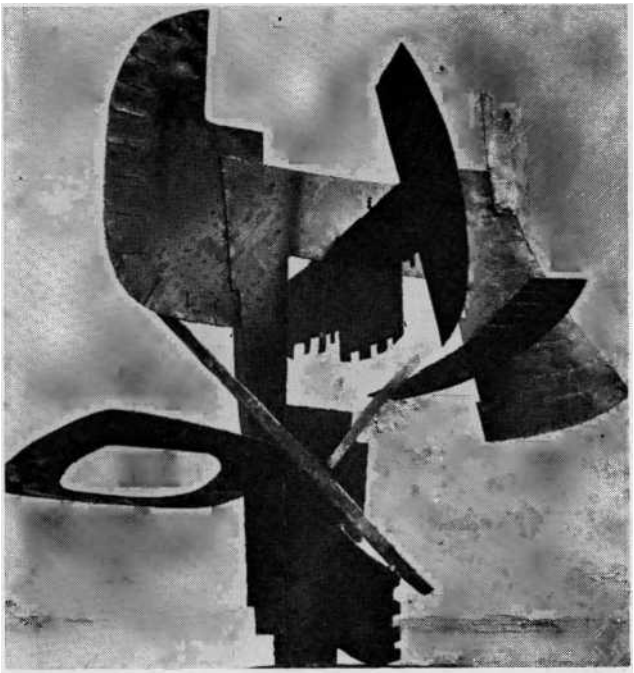
109. **BRÂNCUŞI Eva. 1921**

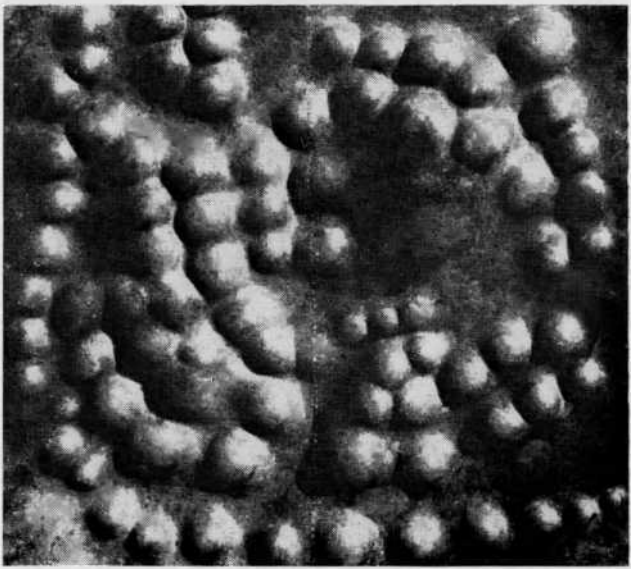


110. DUCHAMP-VILLŐN Femeie şezînd

111. HENRY MOORE Familia. 1944

112. GASTON LACHA ISE Femeie ín picioare. 1932

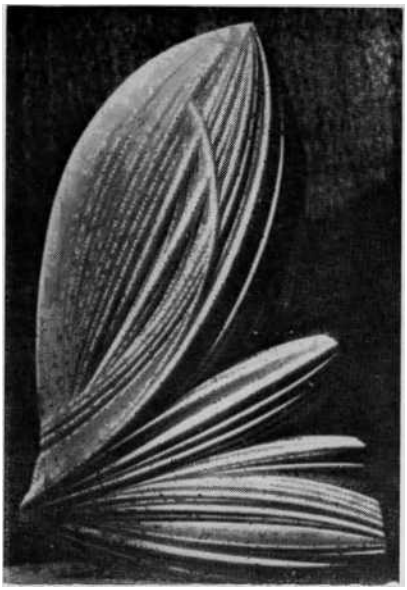




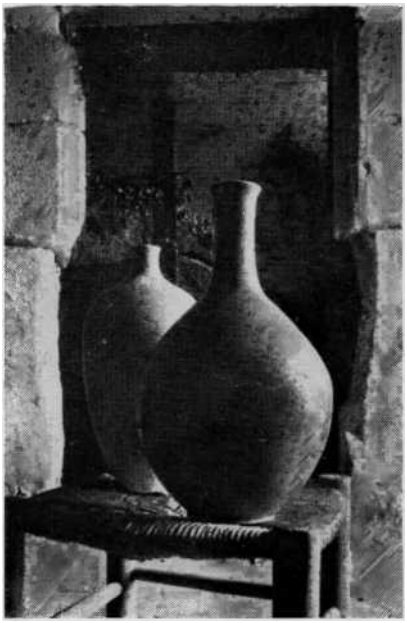
113. BERTO LARDERA
Catedrala durerii. Nr. 1. 1954

114. HAJDU Sculptură. 1956

115. Atelierul lui Alexandre Calder la Roxbury în Connecticut. 1957



116. GIGI GUADAGNUCCI
Sculptură



117.
ARTIGAS Oale de pămînt

Biblioteca de artă 82

Eiografii. Memorii. Eseuri

curente şi tendinţe în arta secolului XX

Arto este opusul stereotipului. De cînd o apărut, arta este mişcare. Nu există artă fixă. O artă de tip imuabil, o artă-maşină, fără variaţii neprevăzute, nu poate fi artă. Arta este copilul spiritual al omului. Matricea ei este individul. Chiar din perioada cînd + lucrul s-a făcut în echipe, îndrumate de un meşter, variantele şi reînnoirile sale sînt mărturii ale etapelor străbătute.

PIERRE COURTHION

[1] În realitate, numele de „nabişti" i-a fost sugerat lui Serusier de către poetul Cazalis (Jean Lahor), gnosticul, prieten de-al lui Mallarmé. Cuvîntul vine de la un termen ebraic care înseamnă „profet". Din primul grup de nabişti făceau parte: Bonnard, Ibels, Ranson şi Maurice Denis, cărora li se adaugă mai tîrziu Vuillard, Roussel, René Piot, Verkade, Vallotton, sculptorul Lacombe şi Maillol (care pe vremea aceea mai

Lei 15,50

făcea încă pictură şi tapiserie).

[1] În aceeaşi epocă, anumite acuarele cu subiect militar ale lui Charles Dufresne, un pictor care mai tîrziu s-a pierdut într-un orientalism decorativ, se aseamănă, prin căutarea monumentalului, cu acelea ale lui Fernand Leger. Lucrul acesta m-a izbit văzînd mai multe opere ale lui Dufresne, într-o colecţie algeriană.

[1] New York Times, 19 octombrie 1913.

[1] Michel Seuphor spune că Malevici scria: „ajutîndu-se de poeţii ruşi de avangardă". în *Die Gegenstandslose Welt* („Lumea fără obiect"), apărută la Moscova în 1915, pictorul prezintă pătratul perfect drept cea mai evidentă afirmaţie a voinţei omului (vestitul patrat a fost prezentat la expoziţia *Ţinta* la Moscova, în 1913. I-au urmat cercul şi crucea). Malevici s-a născut la Kiev (Rusia) şi a murit la Leningrad în 1935.

[1] „De cîte ori, se poate citi în Manifest, n-am văzut, pe obrazul persoanelor cu care vorbeam, calul care trece foarte departe, tocmai în capătul străzii... Trupurile noastre se înfundă în canapelele pe care ne aşezăm, iar canapelele intră în noi. Autobuzul ne asvîrle în casele pe lîngă care trece şi, la rîndul lor, casele se aruncă asupra autobuzului şi se con- tDpesc cu acesta."

[2] Balla^nu participa la această primă expoziţie. Însă în atelierele de avangardă, se vorbise mult despre tabloul lui: *Dinamismul unui cline ţinut în zgardă,* unde este exprimată mişcarea labelor animalului. Ceilalţi artişti futurişti erau Carra, Russolo, inventatorul aparatului de produs zgomote, russolofonul. Prampolini, Ardengo Soffici şi Gian- nattasio s-au alăturat mai tîrziu mişcării.

[1] Studiul acesta era scris cînd, cu multă amabilitate,"d-na Kandinsky m-a ajutat să-mi completez cunoştinţele, ară- tîndu-mi un număr de pînze ale soţului ei. Kandinsky a pornit, pe la 1900, de la o pictură de efuziune directă, în manieră impresionistă; apoi s-a orientat din 1906 în 1909 către un fel de fovism alimentat de folclorul slav.

[1] Doctorul Paul Alexandre, care a avut amabilitatea să-mi dea aceste informaţii.

[1] într-un articol din *Le Figaro,* dl. André Siegfried, studiind secolul din punct de vedere tehnic şi economic, vede cum, înainte de 1914, se produce ruptura care desparte lumea de ieri de cea de astăzi. Cubismul, care ca tehnică este manifestarea majoră a artelor plastice din ultimii cincizeci de ani, datează tocmai din această epocă. Dar cele ce spunem noi aici, se referă, mai înainte de orice, la modificarea survenită în comportarea noastră intimă, la schimbarea eticii noastre. Lumea aceasta îngrozitoare şi otrăvită în care în- cercăm să trăim, mi se pare, chiar şi din punct de vedere social, mai puţin ipocrită decît aceea din epoca de înflorire a marii burghezii. în disperarea cinică a *Domnului Vcr- doux* există o sinceritate care ne întăreşte speranţa.

[1] Poate că atunci mi-am făcut odată pentru totdeauna o părere cam greşită despre om. De aceea n-am insistat să mă duc să-i văd atelierul cînd l-am întîlnit pe Ubac la Maegh.
Pe vremea aceea era un fin cioplitor de ardezie după meşteşugul mexicanilor (era ceva cam ca la „Muzeul omului"), iar ca pictor avea un talent mai curînd grafic şi expresionist (tablourile lui Ubac, în tonuri uşor brune, mi le amintesc pe acelea ale belgianului van den Berghe). Acum mă încredinţează unii, Ubac practică o pictură de mare valoare.

Lei 15,50

Lardera. Acestea, fără cea mai mică disociere aparentă[4] fac, dimpotrivă, un corp comun cu concepţia sculptorului. Ele dovedesc o putere care se traduce prin mari planuri negre sau colorate, brăzdînd suprafaţa hîrtiei. Aceste opere, desenate sau pictate, ale lui Lardera, nu sînt *pregătiri* – 333 pentru sculpturi, ci încercări care-şi au ritmul lor original.

7. MATISSE
Lecţia de pian. 1916— 1917. Muzeul de artă modernă din New York. Foto P. Tisné.
8. VLAMINCK
Stradă în Marly-le-Roi perioada fovă. Muzeul de artă modernă, din Paris. Foto Archives Photographiques.

Lei 15,50